

١٤

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



المناهج الجديدة في إعداد الممثل

مسرح - رقص - سيرك - فن العرائس

الجزء الأول

تجميع وإشراف: آن-ماري جوردون
ترجمة: أ.د. سلوى لطفى
مراجعة: أ.د. جوزين جودت

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



المناهج الجديدة في إعداد الممثل

مسرح - رقص - سيرك - فن العرائس

الجزء الأول

تجميع وإشراف: آن-ماري جوردون

ترجمة: أ.د. سلوى لطفى

مراجعة: أ.د. جوزين جودت

تصميم وتنفيذ: أمال صفوت الألفي
مطابع المجلس الأعلى للأثار

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الفرنسى:

**Les Nouvelles Formations
de L'Interprète
Théâtre - Danse - Cirque - Marionnettes**

Etudes Réunies et dirigées

par

Anne - Marie Gourdon

**CNRS Editions, Paris, 2004
Collection : Arts du Spectacle**

كلمة وزير الثقافة

كانت وما زالت حقيقة أن المسرح فى العالم يتغير، ويتطور، ويتجاوز إمكاناته المحدودة، سعيًا إلى آفاق تثرى القيمة الدلالية للتعبير، بتجديد أدواته وفضاءته، تعد حقيقة راسخة، لكن كان وما زال هناك من يتصورون أن المسرح هو كما هو، وسيظل هو، وأصحاب هذا التصور ينكفئون على أنفسهم بأوهامهم، ويستغرقون فيها، ويتصدرون لمصادرة كل محاولة للتطور باعتراضات ترتبط بحدود معرفتهم لممارستهم التى تهددها حقيقة هذا التطور.

وكان علينا التأسيس لمنهج تُطرح من خلاله تلك الحقيقة عمليًا، وهو ما لا يتم إلا فى ظل التفتح الإنسانى، والقدرة على التواصل، بحيث تتمكن تلك الحقيقة من امتلاك سياق تنطلق منه، فتطرح نفسها أمام الناس للتداول. ولا شك أن مبادرتى بتأسيس مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، كانت تستهدف خلق مسار يتجاوز مجرد تأكيد حقيقة أن المسرح قد تطور، إلى

ضرورة تأكيد قيمة الحرية بعامّة، حرية المبدعين والمتلقين فى مساءلة هذه الحقيقة، التى تأخذ معنى تعرفُ ما يجرى، حتى يتحقق للجميع حريتهم المطلقة لإرادتهم، من دون تزوير، أو شطط، أو الوقوع أسرى من يتصورون أنهم يمتلكون حق احتكار الرأى الصائب، بمصادرة تلك الابتكارات الجديدة المؤثرة فى فهمنا للعالم. كان وما زال همى إضاءة معنى الممارسة التواصلية، إذ لا يكفى أن تفكر النخبة، بل لا بد من معابر إلى الحس المشترك بين الناس، ليتأملوا تلك الإبداعات الجديدة، فيكتسبوا وفق هذا المعنى، التأمل النقدى لواقعهم، ويصبحوا بذلك هم إرادة تغيير هذا الواقع.

فاروق حسننى

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

لا خلاف أن كل مشروع للتغيير لا بد أن ينتبه -بقدر حرصه على النجاح- لشبكة تحولات التصورات والممارسات فى راهن المجتمع زماناً ومكاناً، إذ هذه التحولات تحكمها أبعاد ثلاثة، هى: المُجرب، والمُدرِك، والمُتخيل، والتي لا تنجو أية ممارسات للتغيير من تأثيرها، الذى يتبدى فى نوع التوتر ودرجته فى مواجهة هذا التغيير. ونحن جميعاً شهود على جولة من المستجدات والمتغيرات التى جرت فى العالم، يمثل بعضها نوعاً من القطع مع ارتباطات، وبعضها يجلب تفجراً يهدد منطق سائد بالزوال، أو بتجاوز شروط بعض المراكز والأوضاع، وقد تنوعت ردود الأفعال تجاه تلك المستجدات بين الغضب، والمقاومة، والموافقة.

بالطبع لم ينجُ المسرح وقيمه الجمالية من طوفان هذه المستجدات، لا سيما أن مستجدات التكنولوجيا بثورتها التى لا تنتهى قد ولدت خطوطاً واضحة من الصراعات، رهاناً على تحولات جذرية فى بنية المسرح، انطلاقاً من أنه

ليس نسقًا مغلقًا، أو ثابتًا من الإدراكات. ولأنه أحد القوى الفاعلة فى المجتمع التى طالتها هذه المستجدات، فلا بد له من أن يتحرر من أية قبضات مسبقة، وعليه أن ينجز خطوات تحولاته، متخليًا عن عزلته التى تحجب عنه الاستفادة من تلك المستجدات، وذلك كما يؤكد الكاتب المسرحى الألمانى "فانكريد دورست" فى نص رسالته إلى العالم فى الاحتفال بيوم المسرح العالمى عام ٢٠٠٣، بأن المسرح فن غير صافٍ، وأن المسرح لا يتوانى عن تسخير كل ما يجده فى طريقه إلى مصالحه الخاصة، ويظل أبدًا قادرًا على تطوير قوانينه، وهو حتمًا غير محصن ضد مستجدات عصره، وأنه يستمد خيالاته من وسائل إعلام أخرى. لكن على الجانب الآخر فإن المعارضين لاستخدام المستجدات يهتمون الدعوة باستخدام التكنولوجيا بأنها مجرد نظريات فوقية "Meta Theories"، تزعم الاكتمال معرفيًا أو ماديًا، لتؤكد الطابع الاستبدادى والقمعى، أو بأنها تعتمد على ما هو عرضى "Accident" ومتغير، وليس ثابتًا ليصبح متحكمًا فى تبادلات البشر، أو بأنها محض نزعة تلفيقية "Syncretism"، أو انتقائية "Electism"، إذ تأخذ من مصادر مختلفة، وعلى نحو سطحى، لتصوغ أشكالاً أو صوراً دون شرط التماسك المنطقى، أو التبرير العقلى، فى حين أن أصحاب توجهات التغيير

باستخدام المستجدات في المسرح يؤكدون تفجر الحدود، وتآكل المعايير التقليدية، ويصرون على مواجهة كل ما هو شكلي ومتكرر. ولا شك أن هذا الواقع قد شكل في زمن واحد عالين مختلفين، تجسدهما ثقافتان، كل منهما تطرح تصوراتها، وتستهدف متخيلاً، وأفقاً مختلفاً يمثل لكل منهما عالماً كاملاً من الرؤية والمعنى.

ولقد حرص مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته التاسعة عشرة، على أن يطرح للنقاش في ندوته الرئيسية، قضية "التجريب المسرحي والتكنولوجيا" ليستجلى هذه الإمكانيات الثقافية التي تسعى إلى فتح آفاق تحرير من القيود الثابتة، باستخدام مستجدات التكنولوجيا، ويفحص أيضاً تلك التوجهات المضادة لاستخدام التكنولوجيا في التجريب المسرحي تأليفاً وإخراجاً بمنظور نقدي لإبداعاتها من خلال محاور أربعة يشارك فيها كوكبة من المتخصصين من شتى بلاد العالم.

إن مستجدات التكنولوجيا طرحت تحدى الثورة الرقمية، الذي أثار الانتباه من خلال وسائل الاتصال الجديدة، التي تشمل أفراداً مبعثرين جغرافياً، وتسمح لهم كذلك بالإسهام والتفاعل معاً، وهو ما استولد ما

يسمى "بالمسرح الرقمي". صحيح أن تجارب هذا المسرح المستجد قد بدأت عام ١٩٦٦ -كما يشير الباحث البولندي "ماريك هولينسكى" فى كتابه "الفن والكمبيوتر"- لكن الصحيح أيضاً أن "تشارلز ديمير" يعد رائداً لهذا النوع من المسرح، إذ قدم عام ١٩٨٥ أول مسرحية رقمية عبر شبكة الإنترنت، تتجاوز المفهوم التقليدى للمسرح، ليصبح المتلقى فيها مؤلفاً أيضاً يطرح خياراته وتخيالاته فى مسار الأحداث وتركيبها، وامتلكت هذه المسرحية خصوصية استعصاء قراءتها إلا عبر شاشة الإنترنت، لذلك فإن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي، لكى تستكمل حلقة النقاش أبعادها، بحثا عن حسابات الكفاءة فى تلك المستجدات التي تصل بها إلى أفق أداء يتلاءم مع مقصدنا البشرى، قد خصص "للمسرح الرقمي" مائدة مستديرة، وورشة عمل يشارك فيهما مجموعة من المختصين عالمياً الذين توفرنا على دراسة هذا المسرح الوليد، بالإضافة إلى مجموعة من شباب أكاديمية الفنون، التى كان لى شرف رئاستها، حيث أوفدوا فى بعثات إلى أوروبا لدراسة هذا التخصص الجديد. كما يصدر المهرجان -ضمن مجموعة إصداراته السنوية المترجمة عن لغات متعددة- كتاباً عن "المسرح الرقمي" لمؤلفه "أنطونيو بيتسو"، الذى -مشكوراً- منح المهرجان حق ترجمة الكتاب مجاناً، ويشارك فى المائدة المستديرة، وورشة العمل.

لا شك أن هذه الجهود ما كان لها أن تتحقق إلا بفضل إيمان وزير الثقافة
فاروق حسنى بتحرير الطاقات المبدعة للتفكير، تعزيزاً للتقدم بوصفه لب كل
ما هو إنسانى.

د. فوزى فهمى

رئيس المهرجان

المقدمة

كان هناك فصل بين أساليب التعليم في الإعداد اللازم للممثل، والراقص، وفنان السيرك وفنان المراكب منذ بضع سنوات، والآن هل بقي الحال على ما هو عليه حتى الآن؟ يبدو أننا نعيش أكثر فأكثر توسعاً في الحدود التي تقصّل بين الأنظمة.

يحاول مُجمل هذا البحث أن يُظهر الأعداد متعددة التخصصات^(١)، أو تداخلها الذي يُمكن ملاحظته بداخل مختلف أنواع التعلم المتاحة للطلبة. يمكن أن تكون هناك نتيجة طبيعية لهذا الإعداد: في أغلب العروض الحيّة المعاصرة، تتم الاستعانة بالعديد من الأنظمة الفنية. ولكن هل هي فعلاً نتيجة طبيعية، هل هذه الإبداعات الحديثة هي نتاج هذا الإعداد المتجدّد؟ أو على عكس ذلك: تعدد التخصصات في التعليم يتأقلم مع التطوّر العام للعروض؟

هناك افتراض ثالث يمكن مواجهته: هل التعليم متعدد التخصصات يمكن ببساطة ضرورة من ضروريات الإعداد؟

ألا يُمثل بؤادر تربية جديدة لفنون العرض، تتقابل فيها أنظمة مختلفة من أجل إثراء المؤدى القادم على المستوى الإبداعي والخيالي؟

ولا نقصد هنا بالمؤدى مجرد المنفّذ، ولكن شخص قادر على الفهم، وعلى خلق شخصيته الخاصة، طبقاً لحساسيته، وخياله، ومعارفه، ومفهومه للأعمال، تقوّه في ذلك اقتراحات ونصائح مخرج، أو ريجيسير، أو مؤلف، وذلك في مجال المسرح، والرقص والسيرك وفن المراكب، وهى الفنون التي يتم تناولها في دراستنا.

(١) سنحدد فيما بعد استخدام تعبير متعدد الأنظمة وتداخل الأنظمة، لن نستخدم في المقدمة سوى تعبير متعدد الأنظمة.

إن المفهوم الحالي للإعداد يتجه أكثر فأكثر، ليس فقط إلى أن يعنى عملية تعلم تقنيات، وممارسات، ولكن أيضاً يعنى إمكانية تنمية ذاتية. بخلاف ما يُنقل إليه من معارف، يجب على الطالب أن تكون لديه القدرة على اكتساب ذوق الاكتشاف، الرغبة فى أن يتخطى ما يُدرس له. لا يستطيع أن يكتفى بمعرفة منقولة محددة. الهدف من الإعداد هو إثارة صحوة ضمير: إبراز فى نفسه الرغبة، وحتى الحاجة إلى تحويل معرفة. وكما يؤكد Claude Stratz، مدير الكونسرفتوار القومى العالى للفن المسرحى فى باريس: فى الفن، ليس المطلوب هو فقط نقل معرفة أو مكتسبات، ولكن اعداد شخص قادر على خلق أو تجديد ممارسة النظام الذى يُدرس له، ولا يكتفى بتردها، وإعادتها.^(٧)

ما هى أهم الأسباب التى تؤدي إلى إدخال إعداد متعدد التخصصات فى مدارس الفن، وما يجب أن يضيف هذا الطراز الجديد من التعليم للطالب؟ هل هى القدرة على اكتساب أنواع فنية كثيرة؟ هل هو توسع فى التعلم التقنى؟ أو تنمية إبداع الطالب؟ يبدو بعد تحليل أنواع الاعداد متعددة المقدمة هنا أن مجمل هذه الانفتاحات يمكن أن يتثرى الطالب باستثاء القدرة على اكتساب أنواع فنية مختلفة، لأن ذلك يمكن أن يشير إلى أن الطالب قد أصبح متعدد الدراسات تماماً. وأن تكون لديه القدرة على أداء كل الفنون، وأن يتمكن من الأداء فى كل فنون العرض، أن يعرف كل شيء، ليس هو الهدف الأساسى لهذا المنهج التربوى الجديد. ترى Pierrette Venne، استاذ التمثيل فى المدرسة القومية للسيرك فى مونتريال أن الأسلوب متعدد التخصصات يعطى للمؤدى المستقبلى الطرق الأكيدة للربط بين الأنظمة المختلفة وأن يدمجها فى اعداد. بالنسبة للفريق التربوى الخاص بـ Circus Space فى لندن، فإن تعدد التخصصات للفنان ليس فقط

(٧) الكونسيرفتوار القومى العالى للفن المسرحى فى باريس (CNSAD)، أجرى الحوار Anne Marie Gourdon مع Claude Stratz، مدير الكونسرفتوار.

ممكناً، ولكن مطلوب. ومع ذلك، توجد حدود لهذا التعدد الدراسى. ترى Delora Pope من Circus Space أن فنان السيرك يمكن أن يكون له إعدادات متعددة التخصصات، ولكن مسألة الاختيار تفرض نفسها فى أية لحظة، حتى لو أصبح تعدد التخصصات ممكناً مع تدريب تقنى محدّد، فإن فرص التقدم المهنى متعددة التخصصات ضئيلة جداً. أما بالنسبة لـ Luca Ronconi، فإن العروض تتطلب إعداداً متعدد التخصصات حقيقياً، ولكنه يرى أن مختلف الأنظمة التى يتم تدريسها لا يجب أن تصبح غاية فى ذاتها. إذا تلقى ممثل إعداداً فى الرقص، فهذا لا يعنى أنه سيصبح راقصاً. وعلى الوجه الآخر، يمكن أن نسجل بعض الفروق البسيطة فى بعض مدارس الرقص، مثلاً PARTS فى بروكسل، (Performnig Arts Research and Training Studios) Das Arts

(De amsterdamse school. Advanced research in theatre and dance studies)، حيث يؤكد تعدد التخصصات على هدفين: الاحتكاك بفنون أخرى، فإما ليكون هناك طرُقاً لتجسيد استخدامها فى عرض ما، وإما ليكون هناك معرفة كافية من أجل المشاركة الفعالة مع مبدعين يعملون فى أى ميدان فنى.

يوجد بالطبع بعض أنواع الإعداد الأساسية، مثل ما تقوم به مدرسة Jacques Lecoo التى تعتبر إلى حد ما مدرسة تأهيلية لاكتساب العديد من أنواع الإعداد الفنى (مسرح، رقص، سيرك...) مع وجود عنصر مشترك هو الحركة فالتدريب على الحركة هو فى الواقع أولوية للدراسين من ممثلين وراقصين وفنانى السيرك وحتى فنانى العرائس. وليس الهدف الأول لهذه المدرسة هو إعداد فنان متعدد الدراسات تماماً، ولكن الهدف هو امداده بأدوات لاغنى عنها، وطاقة تعبيرية أساسية سيحتاجها المؤدى فى تخصصه المحدد فيما بعد.

التعليم متعدد التخصصات الذى يعتمد على إعداد طالب قادر على أداء دور فى مجمل فنون المسرح، وبالتالي أن يصبح فناناً كاملاً، متشعباً بتقنيات، وممارسات وجماليات كل الفنون الأخرى، وقد يبدو من نسيج الخيال. وعلى النقيض من ذلك، إن هذا الطراز من التعلم، بمساعدة الاستمارات المختلفة للأنظمة الأخرى، تسمح للطلاب أن يطورّونه، ويثري أداءه. يكتسب الراقص أو مصمم الرقصات بعداً درامياً، فإنهما يعطيان للرقص مسرحية حقيقية. إن فعلاقة الجسد بالنص - وكانت مخصصة طويلاً للمسرح - تستخدم رويداً رويداً سجل الرقص، وذلك بفضل عمل مصممة الرقص Pina Bausch بالتحديد ومفهومها لـ Tanztheater فى مستهل الثمانينات. ومنذ هذا التاريخ، استطاع مصممو الرقصات Anne Teresa de Keersmaecker، وراقصون، مثل Dominique Bagouet، و yan Lauwers، و Boris charmatz... إن يمتلكوا ميداناً تجريبياً استُبعدوا منه طويلاً، وأن يطالبوا باستخدام الكلمة بنفس قدر استخدامها للجسد. إن هذا الموقف قد يصل تقريباً إلى استبدال الحركة الراقصة بالكلمة، أحياناً، عاماً بذلك الوظيفة الأساسية للراقص، هناك كثير من فرق الرقص تستعين بتقنيات أو معدات محددة لحلبة الرقص. إن مصمم الرقص François Verret فى عرض Kaspar Konzert (مسرح المدينة، نوفمبر ١٩٩٨) يستعير عناصر من السيرك، خصوصاً العروض البهلوانية التى يقوم بها Mathurin Bolze، إخصائى فى حركات الترامبولين.

ويلاحظ فى إعداد الممثلين كثافة فى التدريب الجسدى للممثل. ويبدو أنه تم إعادة اكتشاف أهمية الجسد فى نهاية القرن العشرين، وكذلك الحركة على المسرح: مثال ذلك: المدرسة القومية العليا للفن المسرحى للمسرح القومى فى ستراسبورج (TNS) تعلن بوضوح عن رغبتها للأعداد متعدد التخصصات، عندما تقيم علاقات مع مدارس أخرى، مضيئة إلى ذلك آفاقاً فنية جديدة للطلاب.

تسمح العديد من التجارب بين المركز القومى لفنون السيرك (CNAC) ومدرسة (TNS) بتقارب الطلاب المبدئين للتقنيات الجسدية وتخصصات فنون السيرك وطلاب المسرح الذين كان يركز إعدادهم أساساً على محاضرات الأداء بمعنى على التعبير الشفوى. إن الأداء الجسدى يكون بمثابة التوازن لأداء يُمكن أن يصبح نفسياً إلى حد كبير.

لا يكتفى فنانو السيرك بأداء فقرة بسيطة تركز على حركات الروبائية ذات مخاطر، ولكن هم يبحثون عن مسرحية أو تصميم وجودهم المسرحى. نحضر عروضاً جبهية، والسيرك مثل الرقص يمكن أن يصبح مكاناً للكلمة. يستخدم السيرك تقنيات للرقص فى إعداداته وفى إبداعاته. مثلاً فى Circus Space فى لندن، يؤكد المعلمون على ضرورة عدم فصل تعلم تقنية أنظمة السيرك والبحث الفنى الذى تتطلبه التقابل مع الفنون الأخرى للمسرح. يرى Daniel Christmann، الذى يعمل فى Circus Space، أنه من الضرورى وضع المعارف التقنية والفنية فى نفس المستوى حتى يتطوران سوياً، بدلاً من فصلهما.

فيما يخص فنون العرائس، يمكن أن ندرك أيضاً تطوراً ملحوظاً فى التعلم. فى البداية، يميل مسرح العرائس إلى الاختفاء، ومسرح العرائس يمكن أن يستخدم أية خشبة مسرح للعرض، مما يغير شروط الأداء والتثقل فى الفضاء. هكذا كان الوضع بالنسبة لعرض La Tentation de saint Antoine، الذى أخرجها Alain Recoing فى ١٩٨٢، على المسرح القومى بشايو Chaillot يتساءل الآن معلوم فن العرائس عن الجسد وحركة محرك العرائس، أو على - بمعنى أدق - محرك الأشياء.

وهناك إذن أيضاً إعداد متمدد التخصصات فى مجال فن العرائش. مثلاً يتعاون مسرح الوجوه لـ Werner Knoedgen (المدرسة القومية العليا للموسيقى والمسرح، كلية مسرح الوجوه فى شتوتجارت) مع الأقسام الأخرى فى المدرسة (موسيقى، أوبرا، مسرح). تتم تبادلات بين المعلمين والطلبة مع مدارس مماثلة فى ألمانيا، مع أكاديمية الفنون فى شتوتجارت أو مع أكاديمية الفيلم فى لودويجزبورج، ومع الخارج معه على سبيل المثال: المدرسة القومية العليا لفنون العرائش لـ (ESNAM) Charleville - Mézières. بل وأكثر من ذلك، خلال السنوات الأخيرة، ازداد طلب مؤسسات فنية فى شتوتجارت Stuttgart (المسرح القومى، الأوبرا القومية) على متخصصين فى التحريك. وهكذا استطاع طلبة مسرح الوجوه أثناء إعدادهم أن يقوموا بتجارب مهنية فى عمليات إخراج نُفذت بطريقة متعددة التخصصات.

ويستنتج أيضاً من الدراسات المختلفة أن ظاهرة تعدد التخصصات تتمشى أحياناً مع تمهيد متمدد الثقافة للإعداد. على سبيل المثال، يؤكد Eugenio Barba على أهمية التدريب الجسدى والصوتى وهو يؤكد على ضرورة اللجوء للتقاليد الشرقية، والتبادلات المتداخلة ثقافياً خلال إعداد الممثل. فى مسرح الشمس تلجأ Ariane Mnouchkine إلى تقنيات شرقية قادرة على إبعاد الممثل عن الأداء النفسى. ويمكن رصد العديد من الاستعارات لفن الكابوكى أو فن بهراتا - ناتيام فى العروض. وهذا هو الوضع بالتحديد فى سلسلة مسرحيات شكسبير. فقد استوحيت فى عرض Les Atrides من فن كاتاكالى (مسرح راقص). إن فن الكاتاكالى يمد الطالب ليس فقط بسيطرة كبيرة على جسده، ولكن يكون لديه أيضاً عنصر غرابية، ومسافة، كونتها ثقافة مختلفة تسمح له بتجنب أى أداء ذائى بعد نفسى.

ويؤكد معظم الكتاب على الطريقة التي تسمح لمختلف الإسهامات بين فنون العرض، أثناء الإعداد، بظهور أشكال جديدة للأداء لا تنتمي كلياً للمسرح، ولا كلياً للرقص، ولا كلياً للسيريك، ولا كلياً لفنون العرائس. الشيء الذي لا يمنع أن يكون ذلك عاملاً لعالم خيالي تثريه الجماليات والتقنيات لكل من هذه الفنون.

واضطررنا إلى تقليص بحثنا في دراسة الإعداد في أربعة أنظمة: نظراً لضخامة الموضوع، (المسرح، الرقص، السيريك، العرائس). إن هذا الاختيار ليس وليد صدفة، حيث إننا لاحظنا، خلال العشرين عام الماضية واليوم أيضاً، تطوراً هاماً في هذه الفنون في اتجاه تعدد التخصصات.

وقد بدأ من الضروري لنا في اختيار أماكن التعليم (مدارس، كليات كونسرفتوار، أكاديميات) ألا نحدد دراستنا على أوروبا، ولكن أن نوسّع دراستنا في بلاد مختلفة وبعمدة سياسياً واقتصادياً وجغرافياً مثل روسيا والصين أو البرازيل حتى نستطيع التحليل والتأكيد فيما إذا كان هذا التطور خاصاً بأوروبا أو قاصراً على بلاد و مجتمعات وثقافات أخرى متنوعة للغاية.

هذه الدراسة هي امتداد للكتاب الذي أصدرناه عام ١٩٨١ والخاص بإعداد الممثل^(٣) فهذه الدراسة تكمله بدراسة الإعداد في تخصصات أخرى فنية، وتسمح بإظهار طرق تربوية جديدة.

(٣) "إعداد الممثل"، دراسات مجمعة ومقدمة من Anne Marie Gourdon باريس،

نشر CNRS، مجموعة فنون العرض ("طرق الإبداع المسرحي")، مجلد ٩، باريس

١٩٨١.

تحليل تصوّري للتعبيرات المستخدمة

آن ماري جوردون

Anne - Marie Gourdon

مفاهيم تعدد التخصصات وتداخل التخصصات.

إن تعبير "تعدد التخصصات" وتعبير "تداخل التخصصات" الذي يستخدم بكثرة من قبل المؤلفين لتوصيف الأشكال الجديدة للتربية، يعطى مجالاً دلاليًا مهمًا.

إن مفهوم تعدد التخصصات مثله مثل "تنوّع التخصصات" أو "تشابك التخصصات" يتضمن تصوّرًا لتوالى التقارب، فكرة تشابك تخصصات متتالية ويجمع لإعداد متعدد التخصصات المنفصلة المتجاورة كل محتفظًا بخصائصه، بنفس الهدف وبرغم تأثيرات تقارب ما. كل تخصص يبقى كما هو، ويحافظ على شكله وهيبته وكماله.

وإذا ما رجعنا إلى التحليلات في الدراسات التي تخص مختلف المدارس، سنلاحظ أن بعضها متعدد التخصصات وليس متداخل التخصصات. على سبيل المثال، في مدرسة Piccolo Teatro في ميلانو، تتضافر كل أنماط التعليم بهدف زيادة القدرات التقنية للطلاب، كذلك صفاته التعبيرية. إن اللجوء لتعليم الرقص، وحركة الوجه، والإكروبات... يمثل ضرورة تربوية لتنمية الطالب. هذا الأخير لا يتم إعدادة إلا لمهنة واحدة فقط: ألا وهي أن يكون ممثلًا.

ويحدث نفس الشيء في الأكاديمية القومية للفن المسرحي في روما التي تتضمن محاضرات في الأداء، والتربية الجسدية والإلقاء والتربية الصوتية،

والفناء وتقنيات القراءة، والمكياج، وركوب الخيل، و الرقص وكذلك تاريخ المسرح والموسيقى. يوجد إعداد للممثلين والمخرجين. ولا يوجد على أى حال إعداد متعدد التخصصات، تساهم مختلف التخصصات جميعها فى إعطاء إعداد ثرى وكامل للطلاب.

تعتبر مدارس مثل كونسرفتوار باريس ومدرسة TNS مؤسسات متعددة التخصصات أكثر منها متداخلة التخصصات. حتى لو كان الكونسرفتوار ينظم محاضرات حركة الوجه والإكروبات وفنون الحرب، فهو يكلف الإعداد الجسدى ويخصص مكاناً كبيراً للموسيقى والفناء، ورغم ذلك فهو غير متداخل التخصصات وحتى لو كانت مدرسة TNS تمتلك أقساماً مختلفة (أداء، سينوغرافيا، إخراج فى الوقت الحاضر)، وأضافت إلى تعليمها أنظمة جسدية مثل فنون الحرب، فإنها مازالت مدرسة متعددة التخصصات وغير متداخلة التخصصات.

أما عن مفهوم تداخل التخصصات فهو يتضمن تصورات "خلط"، يصل أحياناً "إلى حد الانصهار". إن مختلف الفنون تعمل سوياً، وتسمى إلى نفس الهدف. إن مفهوم تداخل التخصصات يجد فى النهاية مبدأ الحقيقى للترابط على مستوى عال، بعيداً عن وجود كل تخصص من التخصصات. إن تداخل التخصصات يولد شيئاً ما تجاوز تخصصات البداية. لا يمكن التعرف عليها فعلياً فى هذه الحالة. يمكن إذن استخدام تصور "ما بعد تعدد التخصصات" أداة التصدير "Trans" تعنى "ما بعد الشيء".

توجد أعداد من الأعداد يمكن توصيفها فعلياً بأنها متداخلة التخصصات، على سبيل المثال PARTS فى بروكسل. تخصص هذه المدرسة للرقص انفتاحاً

واسعاً على الفنون الأخرى، وبصفة خاصة الموسيقى والمسرح. تتم ممارسة المسرح من خلال ورشة سنوية تنتهى بإنتاج. ويحتل الإعداد الموسيقى مكانة هامة. وهذا الإعداد يتضمن محاضرات فى التحليل الموسيقى والإيقاع، دروس فى الغناء وورش تكوين، تتكاتف هنا سُبُل تمهيد جمالية مختلفة، وفى إمكان الطالب أن ينضم بنفسه إلى تخصصات أخرى غير الرقص.

فى مؤسسة Pina Bausch، ويفضل هذا الإعداد المتداخل، يستطيع الراقصون أن يتكلموا ويؤدوا حركات مسرحية. إن الجسد هو الخامة الأولى للعروض عن حق، ولكن الموسيقى والنص والفيديو و السينوغرافيا يلعبون كلهم دوراً هاماً جداً.

وفىما يخص السيرك، فإن الإعداد متداخل التخصصات فى المدرسة القومية السيرك فى مونتريال Montréal يسمح بإدخال أنظمة أساسية لفنون السيرك وهى فنون المسرح (أداء الممثل، الرقص...) و هكذا سيكون للطالب رؤية فنية وجمالية شاملة تكمن ما بعد الإدراك الحسى، يمكن فيما تكون لديه تجاه كل نظام من الأنظمة الأساسية. فى مؤسسة CNAC تتضمن تعاليم فنية متنوعة للغاية إلى فنون السيرك: فنون الخط والرسم، رقص، كتابة، أداء تمثيلى، موسيقى، عرائس، سينوغرافيا... تعتبر الأعمال الخاصة بالسيرك ضمن مشروع فنى إجمالى، وهذا بالتأكيد تداخل تخصصات. إن اختيارات CNAC قد ساهمت فى "خلط" الأشكال، فى "تهجين" الفنون التى نلاحظها فى عروض عديدة معاصرة يقدمها السيرك. فعلاً إذا بحثنا من وجهة نظر الإبداع، فإنه فى الغالب فى مجال السيرك فإننا نذكر إلى أى مدى يحدث هذا "المرج" بين الفنون، الذى يؤدي إلى وجود أشكال جديدة فنية، ونوع جديد تماماً منها.

بعض التميزات المستخدمة لتوصيف الأشكال الجديدة للعرض

منذ السبعينيات وخصوصاً في الثمانينيات، ينتج الإبداع المعاصر في فنون المسرح، والرقص والمسيرك وحتى في فن المرائس، أعمالاً يصعب أحياناً توصيف نوعها. إن الأنماط الجديدة للعرض الناتجة عن تقارب، وتجميع، ووحدة وحتى خلط أنظمة متنوعة هنية، هل تشير إلى تغيير، وتجديد في عملية الإبداع؟ وهل تشارك أيضاً في خلق، في نفس الوقت، أشكال هنية جديدة؟ وكيف يتم توصيفها عموماً من قبل المنظرين ويتم إدراكها من قبل الجمهور؟ لقد رصدنا في الدراسات المختلفة نمطين من الإجابات. من جهة، نحن نرى أن التقريب بين الفنون يثرى كل نظام محدّد، وأن الفنون تحتفظ بخصائصها، وصفاتها و مفرداتها التي تمتلكها. إن هذا الخلط لا يؤثر إذن في هويتها. إن المؤيدين الآتين من أنظمة أخرى لا تتحول عند احتكاكهم بفنون أخرى.

هذه هي وجهة نظر Claude Stratz (مدير كونسرفتوار باريس): "في هذه اللحظة، لا تذوب الأنظمة، فهي تثرى بهذه الفروق. إن هذا يثرى الرقص، ويثرى المسرح. هاتان الممارستان الفنيتان لا تختلطان، فهما دائماً متباينتان الواحدة عن الأخرى، ولكنهما يتجددان ويحدثان ثراءً متبادلاً" (ص ٢٨ إلى ص ٣٤). من جهة أخرى، نظن أن خلط الفنون هو عنصر تدهور. فهو يصيبها بعدم الصفاء، بل الأكثر من ذلك، فهو يجعلها غير متعرف عليها لأنها مشوهة. وتصبح غير مصنفة بالنسبة للنموذج الأصلي الخاص بها. إن مختلف أنماط العرض تصيب بعضها البعض بالعدوى.

سلسلة الأنماط المستخدمة اليوم من قبل أصحاب النظرات وجمهور فنون العرض للإشارة إلى هذه الظاهرة تعبّر جيداً عن لبس وعدم ارتياح في

التقديرات. لقد رصدنا تعبيرات خاصة بالنسبة للبعض بالمجال البيولوجي. فمثلاً كلمة "التقاء" هي تعبير "التقاء الفنون" تعتبر كلمة إلى حد ما حيادية. من وجهة نظر متزامنة ومتطورة زمنياً، فإنها لم تكتسب أى مفهوم مُنتقص. والوضع ليس كذلك بالنسبة لكلمة "تهجين" التي يمكن استخدامها في معاني إيجابية أو سلبية. إن التهجين الآدمي أو الحيواني يمكن أن يكون مثيراً، ويأتى بصفة إضافية أو أكثر إلى الضرد الجديد الذى نشأ من هذه الوحدة. ولكن تصور التهجين عندما يكون موضوع تقييم اجتماعي يمكن أن يتضمن مفهوماً منتقصاً. وهناك لحظات كثيرة من التاريخ، اعتبر الرجل الأبيض في مرتبة أعلى من الهجين؛ ومن وجهة نظر أخرى تماماً، نرصد كلمة تهجين التي تأخذ - في سياقاتنا - معنى عمل مكون من عناصر متفرقة. إن العرض المهجن يمكن أن يصبح موضوعاً مشوهاً بالنسبة للعمل النقي.

وتظهر العديد من التعبيرات الأخرى، ذات المدلولات المتنوعة، لتوصيف عملية تقريب الفنون. لن نذكر إلا البعض منها على سبيل المثال. أولاً هناك كلمة "تبادل" و "ديالوج" بين الفنون. تعنى هذه الكلمات أن كل فن يأتى بشيء لفن آخر، مع احتفاظه باستقلاله. وهكذا في إعداد المؤدين، ممثل وفنان سيرك (في مدرسة TNS ومدرسة CNAC مثلاً) يمكنها التواجد من خلال تدريبات من أجل تبادل تقنيات أدائهم (أداء نفسى أكثر بالنسبة لأحدهما، جسدى أكثر للآخر). ولا يفقدون بذلك خصائصهم وبالتالي هويتهم. على العكس، أداء الممثل وأداء الكوميديان يتم إشرأؤهما.

إن مفهوم "الخلط" الذى رصدناه يتعارض مع مفهوم "التبادل". إنها عملية الاندماج، وتجميع مواد متنوعة وجمعها في شيء واحد. مثلاً في التصوير، اللون الأخضر ناتج من خلط اللون الأزرق باللون الأصفر، ولكن لا يتم التعرف في

النتيجة على الألوان الأساسية. وهكذا فإن المسرح والرقص وحتى السيرك لن يمكن التعرف عليهم، وسيتم خلط الأنواع المتنوعة.

ويوجد بالقرب من الخلط كلمات "انصهار"، و"لبس". واندماج. يمكن لهذه المفاهيم أن تعنى اختفاء فنون مختلفة لصالح فن واحد: كلمة "انصهار" متضمنة تغييراً في الشكل وفي الحالة، توجد تحولاً. عندما يكون المسرح متداخلاً في الرقص أو العكس، لا يمكن التفرقة بين هذين النظامين، وسيكون هناك "لبس". ويكون في هذه الحالة اجتماع تخصصات عديدة في نوع واحد. يُمكن ألا يتعرف المشاهد - الذي جاء لحضور أما عرض رقص وإما عرض مسرح - على الإنتاج الجديد. في الواقع إن مجمع الرموز (جمالية، تاريخية، ثقافية...) الخاصة بالرقص أو بالمسرح لا يُمكن رصدها (لم تعد مجمع رموز التعبير للعرض تنتمي إلى نظام واحد، مجمع الرموز الثقافية للمسرح تساند وتكون ممزوجة في مثالنا لمجمع رموز الرقص). ولم يعودوا يخصصون فقط العرض الذي كان المشاهدون قد اختاروه لمشاهدته. وهذا هو السبب الذي يجعل بعض الأشخاص يصيحون عند خروجهم من عروض من هذا النمط من العروض، يعني العروض متداخلة التخصصات: "نحن في حيرة" وهذا يعني أنهم لم يعودوا يميزون أي نوع من الفنون تم عرضه. وفي حيرتهم، يصفون العرض بأنه غامض ويعبرون عن عدم رضائهم به. ("لايوجد لبس خاص بفاجتر"، هكذا يقول Michael Meschke^(١)).

(١) "كل فن مكانه" في Buck رقم ٦ Charleville - Mezieres، نشر المعهد الدولي

للمراثم، ١٩٩٢، صفحة ٢١ - وأيضاً في "العمل الفني الكامل". تجميع دراسات

Denis Bablet - تقديم Elie Konigson - مجموعة فنون المرض - تاريخ،

مجتمع، باريس، نشر CNRS، ١٩٩٥ .

ويفادرون مشاهدون آخرون القاعة خلال العرض، مسجلين عدم رضائهم. وعلى العكس، يمتدّد عدد من الأشخاص أن ما يضيفه فن المسرح وأيضاً فن الإكروبات إلى عرض رقص لابد أن يثريه.

إن كلمة "نقل العدوى" التي يستخدمها أيضاً منظروا الفنون للإشارة إلى اجتماع أنظمة كثيرة، هي كلمة ذات دلالات غاية في السلبية. الكلمة تعني "تلوثاً" ناتجاً عن احتكاك غير نظيف، وحتى عدوى (سببها جراثيم).

يشير تحليل لبعض الكلمات، المنتقمة نسبياً، والتي تستخدم لتوصيف بعض العروض متداخلة التخصصات، إلى أن تقريب الفنون يعتبر ظاهرة مقبولة تماماً، معروفة ومستحسنة من الجميع، لو كان من قبل المنظّرين، أو المشاهدين وحتى الممارسين.

الإعداد في المصنع

معرفة ضمنية: إهدار وميراث

أوجينيو باربا^(١)

Eugenio Barba

ما تعرفه الأقدام.

اعتاد رجال المسرح القول أن الممثل يفكر بجسده، ليس فقط برأسه، ولكن أقدامه أيضاً يجب أن تعرف التفكير، وأن هذا هو لب المعرفة التطبيقي.

وليس هذا بالشئ الغريب. هذا لأن كل تدريب جسدي يقود إلى إعطاب بعض النماذج، بمعنى آخر أشكال فعل تسمح بالأداء دون الحاجة للتفكير لكي نعرف كيف نعمل. كل شيء يتم كما لو كان الجسد نفعه، اليد، القدم، العمود الفقري، هو الذي يفكر، دون أن يمر برنامج العمل على الرأس. وهكذا، على سبيل المثال، نتعلم كيفية قيادة سيارة بعد تعلم من خلاله يفهم كل حركة، ويتم حفظها وتسجيلها في الذاكرة. وننتهي إلى أن ننفذ الأوامر دون الاضطرار في كل مرة لاستذكار الخطوات، ونتعلم أيضاً أن يكون لنا رد فعل بطريقة منضبطة وفورية كلما يكون هناك عائق غير متوقع حتى لو كنا في هذه اللحظة نسمع الموسيقى أو نتحدث مع جارنا أو مأخوذين في خيط أفكارنا.

(١) مخرج. مؤسس Odin teatret في ١٩٦٤ في Holstebro (دانمارك)، ISTA

(المدرسة الدولية لمسرح الانثروبولوجيا) عام ١٩٧٩ .

أن تكون قادرين على ردّ الفعل بصورة منضبطة وفورية لا يعنى تنفيذنا آليا لشكل حركي مخزون في الذاكرة، بل هو أن تكون قادرين على تخيل شكل جديد وغير متوقع وتنفيذه قبل أن يكون لدينا عنه إدراك شامل، وفقاً لتصرف له قواعد محددة ومدمجة. تعلّم مهنة ممثل تعنى اكتساب بعض القدرات، المهارات، طرق تفكير تصرف تظهر على خشبة المسرح كطبيعة ثانية"، كما قال Stanislavski. ويصبح التصرف المسرحي، بالنسبة للممثل المتمرن، "عفوياً" مثله مثل التصرف اليومي. إنه نتاج عفوية مُعدة. هذا التكوّن الخاص بالعفوية يجب أن تجعله ينفذ دون تردد أفعالاً تدركها حواس المشاهدين وكأنها عضوية وفعّالة.

إن العفوية المُعدة ليست الطلاقة التي تكفى بتصنّع التصرف العفوي. إنها نهاية عملية تعيد بناء ديناميكية مساوية للديناميكية التي تسيطر على الفعل اليومي هي العالم غير العادي للفن: التوازن بين ما نعلم أننا نعلمه وما نعلم دون أن نمرف أننا نعرفه، إنها معرفتنا الضمنية.

الثقافة وغياب الثقافة

لقد سلك الممثلون طريقين مختلفين "لإعداد العفوية": لقد انطلقوا، إما من عملية الثقافة التي تفرض نماذج جديدة للتصرف، أما من التصرف الذي يتخذ كل فرد من الثقافة التي كبر عليها دون وعي، وفقاً لما نسميه عمليات غياب الثقافة.

هذان الاتجاهان المختلفان يقودان بطريقة مختلفة، ولكن متساوية، العلاقة بين المعلوم الواضح، المعبر عنه، والمعلوم العميق، غير الواضح، العضوي الخاص

بالممثل. ويمكن أيضاً أن نقول، مع Michael Polanyi، المسافة بين "المعرفة المركّزة" و"المعرفة الضمنية"^(٢). ومن هذا التعايش ومن العلاقة بين هذين البعدين للمعرفة، يأتي تتبع الفاعلية الفنية وإمكانية تحويل المعرفة المكتسبة إلى ميراث، دون إهداره ولا تحجّره إلى نظام جامد قادر فقط على أن يعاد في كلا الاتجاهين، الطريقة التي تتقّل بها الخبرة، وخصائص الوسيط والعلاقات بين الأشخاص أثناء التعلّم تكون عوامل مؤكّدة.

الثقافة كقطعة بداية.

يبدأ الطريق الأول "لإعداد العفوية" من التبسيط ليصل إلى إبداع تركيبة مختلفة ومستعمارة. إنه طريق التقاليد الفنية "المشفرة": المسارح الكلاسيكية في آسيا، الباليه، البانتوميم، فن الوجه، وبالنسبة للصوت، تقليد تقنية الغناء. وبين الامكانات اللانهائية للفعل الخاصة بالإنسان، توجد بعض مظاهر للتصرّف اليومي "الطبيعي" تكون منعزلة، معدّة، معاد رسمها ومكتفة حتى أنها تصبح في أحيان كثيرة من الصعب التعرّف عليها، (لدرجة أنه يتم الحديث عن "غير الواقعية" أو "عكس الواقعية").

والأسلوب المتبع هو اختيار عدد محدود من الحركات والمواقف الأساسية مع تجميعها في وحدات يزداد تعقيدها وتنوعها حتى تصل إلى ما يساوي التنوع غير المنتظر لردود أفعال فردية. وهكذا نجد ما يشبه "الطبيعة البديلة" التي قد تم تكوينها. إن التعلّم هو قبل أي شيء المستوى الجسدي للتصرّف، بدءاً من مواقف

(2) M. Polanyi : The Tacit Dimension, Garden city, New York, Doubleday, 1966.

بدائية جداً: طريقة الوقوف، والسير، والجلوس، والنظر، واستخدام الأيدي، ورسم سلسلة من التعبيرات على الوجه تمثل مجموعة من الانفعالات الأساسية.

إن الالتحام متعدد الأشكال لهذه الأشكال المشفرة يصبح تدفقاً مستمراً، يمكن للممثل - الراقص أن يكون حرّاً، وخلاقاً بداخله، ويستطيع أن يرتجل. ولكن الطالب - أثناء الفترات الأولى والطويلة لتعلّمه - يكون مضطراً للمحاكاة والتقليد بدقة ورسم الحركات التي يجب أن يلتزم بها.

إذن هذه هي عملية الثقافة التي تشبه عملية تعلّم لغة أجنبية، أعطى هذا المثال لكي أتجنب أن يكون لكلمة "ثقافة" أى صدى سلبي كما يحدث فى كل مرة يكون الثقافة ثمرة عنف وليس اختيار، استعمال ثقافى أو تدخل بالقوة. إن العنصر المؤثر هو بالفعل الاختيار الأول، إذا كان هذا اختيار حقيقياً أولاً. منذ اللحظة التي يختار فيها شخص أن يعدّ نفسه لنظام، باليه أو مسرح كلاسيكى صينى، كل شيء يتم كما يحدث فى الثقافة الإجبارى. الأشكال المفروضة من الخارج ليست ثمرة قرار شخصي للمتعلم، هي تفرض عليه ولا بدّ من المثول إليها. هذه الأشكال ترتطم بالترصف المعتاد، المرتبط بالثقافة، للسير الذاتية، للوسط العائلى، للتجربة التي مرّ بها الشخص، وهي تبعثر كل ما تعلّمه الطالب "طبيعياً" وفقاً للعملية التي لا تتطلب أى معاناه خاصة بغياب الثقافة.

ونتيجة لهذا يبدو من الصعب جداً التمييز، إذا ما تمسكنا بقواعد الثقافة الغربية، بين "مسرح" أو "رقص" توجد نتيجة أخرى أكثر أهمية: وهي تخص الجذور الشخصية جداً التي تنشأ من أشكال تم تحديدها من قبل عندما يقوم الممثل الراقص بضمها إليه.

عملية التثقاف التي تحول التصرف الجسدى، لها تأثيرات ذات مستويين:
الأول خارجى، وهو يعرف الانتماء إلى هوية جماعية، هوية تقليد أو نمط.

الثانى شخصى جداً وعمق. إن الذى تعلم أن يجذب أشكالاً لا يمتلكها والذى يمتلكها كل أفراد مجتمعه الفنى، هو بالفعل المدمج. لقد أدخلها فى العالم السرى لحاجاته، وطقوسه الشخصية، مفدياً هذا الحوار الصامت والسرى الذى يدور بين نفس كل واحد منا و"جسده". إن الأشكال المفروضة تصبح من هذه اللحظة جزءاً من تجربة وجوده هو فى هذا العالم، مع هذه الحاسة السادسة التى نسميها حساسة عضوية حيث يتداخل الجسد المزعوم والنفس المزعومة.

من هذا الضغط بين هذين القطبين (الأول جماعي، والثانى شخصى) تنشأ قوة الفنان القادر على الابتعاد من نماذج مدروسة فى الوقت نفسه التى يدخلها فى ذاته وينفذها. ومن هنا أيضاً تأتي قوة الأستاذ، عندما يستطيع أن يحول إلى تفكير عملى المعرفة المدمجة ويستطيع إذن أن ينقل للطالب، ليس فقط نماذج فعل، ولكن أيضاً شخصى.

غياب الثقافة كحطة بداية.

الطريق الآخر "لإعداد العقوبة" لا يكون فيه أى انتقاء، ولكن يستخدم كأساس كل ما هو متاح فى التصرف اليومى "الطبيعى". تعتمد العملية على خلق شروط سوف تحول ردود الأفعال لدى عدم المثقفين إلى تصرف مسرحى، أو بتعبير آخر إلى أفعال ستدركها حواس المشاهدين على أنها عضوية وهفالة. الشروط المطلوبة يمكن أن تكون عامة، غير محددة، من نوع: من أجل صنع الممثل، يكفى

أن نتجح فى إظهار ردود أفعاله، حتى من بعيد، أن يكون مسموعاً، وأن يعرف كيف يحاكى التصرف اليومي، يجب أن يكون قادراً، بطريقة أو أخرى، على كسب انتباه المشاهد، وأن يمتعته ويدهشه.

هذا الطابع العام وغير المحدد لا يمكنه أن يشرى ويتحدد إلا باحتكاكه بالمفاجآت و شخصيات القصص التى تقدم على خشبة المسرح. الشخصيات هى التى تبدأ هذه العملية الخاصة بالتثاقف التفصيلي، والغائبة على مستوى التصرف الجسدى الاساسى. إن الشخصيات هى وجود طاقة تنقلها النصوص، الحوارات أو المونولوجات، الأفعال المحددة منذ البداية، الأحكام والانفعالات كما يمكننا استنباطها أو تخيلها انطلاقاً مما يقولون أو يفعلون. بدون الاحتكاك والصدمة مع الشخصيات، وبتعبير آخر بدون هذه العملية المجبرة التى نسميها أداء، فإن الطابع العام لتصرف مسرحى غير مشفر يمكن أن يصبح خامة مفيدة جداً بين أيدي مخرج بل تكون، شيقة أحياناً بالنسبة للمشاهد، ولكنه لا يعطى للممثل أرضاً مستقلة يمكنه أن ينمو فيها.

إن الممثلين الذين اختاروا هذا الطريق، يحددون مهمتهم فى إحياء الشخصيات العديدة والمتنوعة للقصص التى تقدم، ويكونون مجبرين على معرفة "أسرار المهنة" أو تأليفها. يجب أن يجدوا المرادف لهذا التفسير الواضح، مقسمة ومشكلة، والتى هى نقطة البداية للطريق الآخر. هذا التفسير هنا واضح، وشخصى ولا شكلى. ولكن بدون هذا المعلوم اللاشكلى والشخصى وبالتالي مختبئ، يقود الوجود المسرحى، فإن الممثلين لن يستطيعوا أن يجعلوا نواياهم مرئية ومصدقة، وكذلك رؤاهم المؤلفة والشخصية فى تفسير الشخصيات التى

يجسدونها - إنه من الضروري أن تكون الشخصيات عديدة ومتنوعة. ويستطيع الممثل أن ينمى التنوع والتعقيد الخاصه بتقنيته الشخصية عندما يفصل الشخصيات الواحدة بعد الأخرى ويفرق بينهم.

هذا الطريق الثانى يميّز المسرح ذو الأصل الأوروبى بالأخص الذى يسمى "درامى" أو "من النثر" لتمييزه عن المسرح الراقص، أو البانتوميم أو الفنائى. فى الصين مثلاً، هذا المسرح ذو التقليد الأوروبى وغرب أمريكى يسمى " المسرح الناطق" لتمييزه عن الأشكال التقليدية: ليس لأنه يلخص فى الكلمة، ولكن لأن النص المكتوب وحده يتم نقله بصورة محددة ودقيقة، بينما كل الباقي، الذى يكون مشفراً فى الأشكال الكلاسيكية، متروك لحرية المؤدين. يعنى لقدرتهم على خلق لغة جسدية شخصية.

وهناك بين الطرفين اللذين لخصنا خصائصهما، مجموعة كاملة من الفروق البسيطة تتشابه فيها طرق واتجاهات متنوعة، حيث نقابل فيها خبرات ومواقف صعبة التصنيف فى أى من الطرفين. أين يمكننا، على سبيل المثال وضع Meyerhold أو Kazuo Ōno ؟

ولكن هذا التصنيف المبسط يسمح لنا بالإحاطة بمسألة محورية، مسألة لا تقع فى اختلاف الطرق التى عن طريقها يتم نقل الهوية المهنية للممثل، ولكنها توجد فى القلب الذى يجب أن ينبض فى كل منها قلب، يكون تمدده نشر معرفة مُصاغة تماماً وكذلك معقدة ويكون انقباضه انتهاء عملية ساكنة، غير مبرمجة وخفية. عملية شخصية للغاية، ليس فى المعنى الذى تكون فيه ذاتية، ولكن لأنها

تعطى شكلها للشخصية الخاصة بما يريد أن يدخل في المهنة وتقوده نحو الفردية.

إن برامج الإعداد في المدارس لا تكفى لأنها لا ترجع إلا للمعرفة الواضحة والمشكلة، وتكون تعليم بعيد واحد. في هذا المعنى، لا يمكننا إلا أن نصدق الذين يدعون أن في الممثل لا يُعلم. ولكن يجب أن نعلم أنه يمكن تعلمه. وبأى شروط.

الوجوه المعقدة "للجور" و "الجور" الجماعي في المسرح.

إن التعلم التقليدي في المسرح كان ومازل يعتمد حتى الآن على الآن، من جهة على السلطة المهنية للأستاذ أو بعض النماذج، ومن جهة أخرى، على التقليد (أو التقديمة مع التقليد) الذي تمثله تلك النماذج.

إن كلمة gourou دارجة اليوم، حتى خارج النطاق الهندي، واستخدام الكلمة غالباً ما يكون المؤشر الباطل لموضة، ولكن أيضاً مؤشر تطلع غير مريض؛ تطلع إلى تعلم يمكنه إقامة صلة تربوية قاسية، تشويها المخاطر، مُلزِمة، يعنى علاقة أكثر عمقا وشخصية بصورة أكبر من العلاقة المدرسية المعتادة.

كانت استمرارية وبداية التغير في الممارسة المسرحية لقرون طويلة، تتمركز في موقف حيث يتم التعلم في ظروف عمل حقيقية، غير منفصلة عن ظروف التمرين العام للمهنة. كانت عملية التعلم برامجماتية وتدخل في الروتين اليومي (إعادة تنوع ومنافسة) لأسرة أو فرقة.

في التقاليد الآسيوية، كانت العلاقة بين الأستاذ والطالب تتشكل - وما زالت كثيراً حتى الآن - على العلاقة بين الأبوين والأطفال، داخل ثقافات تكون فيه

السلطة أب/ أم مُطلقة وحيث تكون الأوامر ضرورات نفسية. فى بعض الحالات، يكون الأمر واقعياً يخص الآباء والأطفال. فى حالات أخرى، يتبنى الأستاذ التلميذ المختار ويدخله فى أسرته، يعطيه اسمه، وهكذا يخلق سلالات حقيقية كما يحدث فى الكابوكى أو النو، أو فى بعض أسر ممثلين - راقصين فى بالى أو فى الهند على غرار الملوك والبابوات، فإن الممثلين الكبار فى الكابوكى يكونون سلسلة حيث يتميز الأفراد برقم يشير إلى الاستمرارية لنفس الخط على مر الأجيال Ichikawa Danjuro الأول، Ichikawa Danjuro الثانى، Ichikawa Danjuro الثالث وحتى Ichikawa Danjuro الثالث عشر فى فترة تمتد من ١٦٦٠ وحتى يومنا هذا .

يتضمن التعلم عملاً روتينياً عملياً ضخماً، عملاً فى المحاكاة والتفرد بالنسبة لقواعد مهنية يمثلها الأستاذ. ويضاف أحياناً للواجبات المهنية التى يقوم بها الطالب واجبات خاصة بالأبناء: كفاية الاحتياجات اليومية للأستاذ - أب / أم. على الوجه الآخر، يشعر الأب/ الأم الأستاذ بمسئولية النضوج للطالب - الابن - الابنة كشخص وليس فقط فى براعته فى المهنة.

وتكون عمليات الانتقاء شخصية: يختار المتعلم أستاذه والأستاذ ينتقى المتعلمين وتمر فترة طويلة للتجربة، قبل الوصول إلى اختيار فى الاتجاهين مما يسمح بمكاشفة الفضائل والعيوب لكل فريق.

وهذا عكس ما يحدث بالضبط فى مدارس فن المسرح الحديثة (فى آسيا، وأوروبا أو فى قارة أخرى) حيث يدوم امتحان القبول طوال ساعة ويحاول أن يتبين استعدادات للفن، للموهبة، النضج، سن ومستوى الدراسة للباحثين على

شهادة. ولا يدوم التعلم عبر الفعل فقط إلى ثلاث أو أربع سنوات، في الصلة التقليدية بين أستاذ وطالب، ولكنه يتضمن سلسلة بطيئة للمراحل التي تسمح باستيعاب المهنة. وهذا لا يقتصر على سلوكيات سليمة، بل يتضمن قدرات لا قواعد لها، وبالتالي لا وجود لوسيلة أو تربية صريحة للتعليم: مثلاً، كم من الوقت يحتاج الأمر للاهتمام بالتفاصيل؟ كيف يمكن مواجهة المواقف الصعبة خلال التحضير؟ كيف يمكن التصرف لإيجاد حلول للنزاعات التي تنشأ في علاقات العمل؟

إذا كان صحيحاً أنه لا يمكن تعليم فن الممثل وأن مع ذلك يمكن للبعض أن يتعلمه، هذا يعني أن خصائص العلاقات الموجودة في الوسط "هي التي تجعل - إلى حد ما - استيعاب المعرفة المسرحية ممكناً .

في تقاليد كثيرة، هي آسيا أو في الباليه الكلاسيكي، يتم التأكيد على المظهر الصامت للتعلم حيث تكون أي كلمة لا لزوم لها. إن المهارات، المعارف والقيم التي يستوعبها الطالب رويداً رويداً لا تترجم بالضرورة إلى تعليمات محددة. عندما تنجح عملية التعلم، فإن الطالب يعرف أكثر بكثير عما يعتقد أنه يعرفه. إنه في وقت لاحق، عندما يكون هو نفسه مستعداً ليكون أستاذاً، إنه يبدأ في التساؤل عن المبادئ الخفية الموجودة فيما عرفة.

هناك عدة وجوه للأستاذ، "للجور". فهو الحاصل على المعرفة التقنية وهو أيضاً الموجّه الروحي. وهو في آن واحد سلطة مهنية وسلطة معنوية. هو أستاذ وأب/ أم، هو الرئيس لأنه على رأس المجموعة أو أسرة العمل. هو القاضي بلا

نزاع لجودة العمل ويسمح إذن للطلاب ألا يخضع للأذواق المختلفة وغير المحددة "للجمهور".

وبالنسبة للممثل واستقلاليته وخصوصًا شجاعته على أهمية أن يكون من الممكن الرجوع إلى مشاهد واحد يثق فيه ثقة كاملة ويكون حكمه بالنسبة له يساوى حكم كل الجماهير وكل النجاحات والفشل ولا جدوى للتأكيد على أهمية ذلك.

وفى الأوساط التي يتم فيها نقل المعرفة بين أستاذ - أب / أم وطالب - ابن / ابنة، يحتفظ "الجورو"، طوال حياته، بمكانته وسلطته، حتى عندما يصبح الطالب فتانًا ثابتًا، أكثر موهبة وأكثر شهرة منه، عندما يصبح الطالب أستاذًا بدوره.

هذه الطريقة لتأمين نقل الخبرة تبدو اليوم "قديمة" ولا تتفق مع القواعد التي تحكم المجتمع الحديث. فهي لا وجود لها إلا كوجود استثنائي، غريب إلى حد كبير. اليوم الذي يهب نفسه لهذه المهنة قلما يهرب من الحاجة إلى عمل كل شيء بسرعة جدًا، ومن برمجة المراحل، وخطة مستقبله المهني. وإذا ما قمنا بتصديق النموذج السائد، فإننا لا نكتسب شخصيتنا إلا "بجهل" التأثيرات الخارجية بدلًا من محاربتها دائمًا.

قريبًا لن نجد "جورو" حقيقيين، ليس فقط بسبب اختفاء الأشخاص أنفسهم، ولكن خصوصًا بسبب اختفاء الشروط التي كانت تسمح تدخلها. لقد حلّ المعلمون محلّ "الجورو".

كيف يمكن إعادتهم؟ ليس بالسؤال الصائب. السؤال الصحيح يمكن أن يكون: كيف يمكن أن نحافظ على أساس العلاقات التي كانوا قادرين على إقامتها؟

فى تقليد المسرح الدرامى الغربى (وتكون نقطة البداية له هى طريق غياب الثقافة)، لم يكن هناك أبداً تعلّم مماثل لها تعطيه العلاقة مع "الجورّو" إلا بما ما نجده من صرامة وجدية فى الباليه أو تقنية فى الغناء.

إن من الواضح فى كثير من الأحيان - فى تاريخ المسرح الغربى - أن الخبرة كانت تنقل من الأباء إلى الأبناء، ولكن حتى فى هذه المواقف الأسرية المسرحية، فإن عملية الإعداد لم يكن لها كثافة العلاقات التى كانت تميز الصلة بين "الجورّو" والطلاب.

ومع ذلك، كان "الجورّو" موجوداً: "جورّو" جماعى.

فلنلاحظ ما كان يحدث عندما كان ممثل يتم إعداده داخل فرقة مسرحية أو عندما ينقل من فرقة إلى أخرى. كان لا يوجد فصل بين لحظة التعلّم ولحظة ممارسة المهنة. كان الوسط، بتدرجاته واستخداماته وعاداته وقواعده الضمنية للتصرف، يشكّل موقف المتعلم تجاه المهنة. كان يمدّه، بخلاف ذلك، بمجموعة كبيرة من النماذج، بعضها روتينى، والبعض الآخر وحادثة لا مثيل لها، يمكنه ملاحظتها عن قرب، ليلة بعد ليلة، خلال شهور وسنوات، مما كان يسمح باختيارات ومقارنات.

كان فى البداية، يقوم بالتقليد. ولكنه كان يمكنه أن يختار طريقه، يفتح لنفسه طريقاً للتعليم الذاتى فى محيط ثرى بالأمثلة الجيدة. وكان يمكنه أن يصل إلى تأثيرات حديثة وذلك عن طريق مزج العناصر المقلّدة، ينقّب عنها هنا وهناك ويعيد ترتيبها.

وكان الممثل المتعلم يؤدي شخصيات بسيطة حتى تنادى عليه شخصية أكثر اكتمالاً وتسمح له بالصعود في مشواره المهني. لم يكن لديه أستاذ مستعد ليخصص له وقتاً وأهمية. وكان زملاؤه، الأكثر خبرة، يلقون بنصيحة له من وقت لآخر، أو بتوجيه عملي. كان تعليمًا متحفظًا، ذا جرعات صغيرة وذا أصوات كثيرة، كثيرًا ما يكون مليئًا بالتناقضات التي تتشابك مع مظاهر اللامبالاة، والرفض أو تقدير المشاهدين.

كان الممثل الشاب يتم إعداده في وجود نوعين من الجمهور: جمهور المشاهدين وجمهور الزملاء. الجمهور الأول يصفق أو يصفّر، وكان تجاهله قاسيًا. الجمهور الثاني كان متشككًا، ومتحفظًا، ومعتادًا على مواجهة أذواق الجمهور دون أن ينساق إليها، كان يعلم كل الجيل، ولكنه كان يرصد بالنظرة الأولى المواهب الناشئة. وكان القدماء منهم يتحدثون، ويشرحون، يشاركون بذلك في إعداد التفكير الفعلي لدى الممثل في بداياته.

إن قوة "الجورو" الجماعي لم تكن تكمن في شخصيًا الأستاذ - الأب/ الأم - رب العمل، ولكن في عمل روتيني كان يترك مكانًا صغيرًا للرفق والتساهل: روتين لا يريد أحد أن يعلم أحدًا، أو يمتلك تقنية أو "سر المهنة" كان يعنى "السرقة" أكثر من "التعلم"، روتين يكون فيه العديد من الشخصيات في آن واحد أدوات وعلامات للتقدم في التقدم الوظيفي، وفي كل ليلة تقريبًا، كان لابد من مواجهة الجمهور اللعين.

إن الموقف الذي سمّيته موقف "الجورو" الجماعي يبدو ضعيفًا وهوضويًا إذا ما قارناه بالآخر الذي يتميز بوجود الأستاذ - الأب/ الأم - رب العمل، ومع ذلك كانت هي الإجابة الصحيحة - برغم المظاهر - لعملية التعلم المبنية على غياب

الثقافة وحيث كانت نصوص الريبرتوار المسرحى هى العنصر الوحيد الثابت. وكان يمكن أن تكون للعلاقات الشديدة بين الأستاذ والطالب تأثير عكسى. كان التعلم لا يمكن أن يكون سوى طريق طويل من التعلم الذاتى، فى طرق ملتوية من المحاولات والأخطاء.

إن السير فى التعلم الذاتى يعنى أن القدرة على الحوار مع أستاذ غائب وتبين ما يمكن أن يفيد، مع الاختيار بهمة بين الأشارات والقواعد والمقابلات والمُبهات والمواجهات فى المحيط الذى تعيش فيه. هو بالأخص الجهاد فيما لا تستطيع فهمه من الوهلة الأولى.

سيكون من السهل أن نؤكد على المظاهر السلبية للتعلم مع "الجور" التقليدى أو مع "الجور" الجماعى، أو على العكس تمجيد النظم "العتيقة" للتعلم المسرحى ومواجهتها بالفاقات الحديثة. ولكن النظم الماضية ليست بالطيبة ولا بالسئية، لقد مرّوا. إن مهمتنا اليوم هى أن نحقق المرادف لخصائصهم الإيجابية. من الممكن أن نترك كل ما يتعلق بالتعلم المسرحى التقليدى، باستثناء هذه القدرة على تنظيم وسط حيث يكون التعليم ليس النتيجة المباشرة لبرنامج تعليم.

وبالتحديد فإن "جودة هذا الوسط" هى ما حاول إصلاحيو مسرح القرن العشرين من تحقيقه بمحاربة اتجاهات العصر أو على الأصح، محاربة الأيديولوجيا (أو الوهم) الخاصة بالمجتمعات الصناعية التى تريد أن تقول إن عملية التعلم عند الممثل تعتمد فقط على امتلاك كل ما يمكن أن تعلمه من مجموعة من الأساتذة تابعين لمدرسة، على أساس طريقة أو برنامج تعليمى فعال.

مدارس عديدة.

فى طريق مواز لهذه المدارس التى كان هدفها إعادة بناء العادات المسرحية، كانت تنشأ مؤسسات أكثر "طبيعية"، وأقل ثورية تتجه إلى إبداع جودة مهنية عالية. هذه المؤسسات هى أيضاً أصل لمدارس رسمية لفن مسرحى والتى توجد اليوم فى كثير من البلاد، وقد نشأت من ضرورة نظام وتوازن تربوى واجتماعى: هذه الضرورة هى جعل الدخول إلى المهنة المسرحية أقل ضيقاً وأقل صعوبة، وتخليص هذه المهنة من احتمالات سوق العروض. ومنذ القرن الثامن عشر فى أوروبا، كان المثقفون النبهاء أمثال Diderot و Voltaire و بالأخص D'Alembert^(٤)، يرون فى إنشاء مدارس للفن المسرحى طريقة لتخطى اشتباك الوضع المعنوى والاجتماعى للممثلين.

كان تفكيرهم كالاتى: إن التهميش الاجتماعى للممثلين ليس بتأثير مهنى، إن مهنتهم مهمشة لأنها تضم أعضاءها من بين المهمشين. إن الممثلين، فى إجمالهم، لن يستطيعوا أبداً أن يصبحوا طبقة محترمة وتستحق الاحترام. إذا ما بقى الحال على ما هى عليه، لكى تصبح مهلاً، لابد أن تترك أسرتك، أن تبتعد عن الحياة العادية فى المجتمع المدنى وأن تحيا حياة فرق المسرح المتنقلة من مكان لآخر، فإن غير القادرين وغير المؤهلين اجتماعياً هم الذين سيمدون الفرق المسرحية بالعناصر المطلوبة. إن المدارس التى حلم بها مثقفو القرن الثامن عشر لم يظهر أبداً.

(٤) انظر مقاله "Geneve" فى ١٧٥٨ التى كتبها D'Alembert فى L'Encyclopédie du Dictionnaire Raisonné des Sciences, des arts et des Métiers.

ظهرت في أوروبا في القرن الثامن عشر أول مدارس للفن المسرحي. وازداد عددها في القرن التاسع عشر، على سبيل المثال GTIS (معهد الدولة للفن المسرحي في موسكو) الذي تم انشاؤه في عام ١٨٧٨. وأحياناً كانت هذه المدارس تعتبر بمثابة المراحل الأولية لضم الممثلين في المسارح الكبرى: مثال كونسرفتوار باريس التابع للمسرح الكوميدي فرانسيز، والمدرسة التابعة لمسرح ألكسندرسكي وهي موسكو. وأحياناً أخرى، كانت أكاديميات صغيرة حيث كان ممثلون موهوبون يلمنون فن الأداء للهواة. وكذلك كان هناك موسيقيون، ومطربون وراقصون محترفون يعطون دروساً لشباب العائلات الكبيرة من الجنسين. في أحيان أخرى، كانت محاضرات تعليمية داخل كونسرفتوارات الموسيقى أو أكاديميات الفنون الجميلة بحجة أن مغنيا الأوبرا يجب أيضاً أن يتعلموا التمثيل، وأن الرسامين والنحاتون سيمثلون بصورة أكثر فاعلية المشاعر وأفعال أبطال التاريخ والميثولوجية أو الذين إذا كانت لديهم بعض مفاهيم عن عمل الممثلين.

بصورة موازية لهذه المدارس، حصص كانت أو محاضرات، كان هناك كوكبة من الاتفاقات على طريقة الأداء الجيد، على الحركة على المسرح ونطق الكلمات التي كانت تصل أحياناً إلى مستوى النظريات، أو كما كان يقال حينذاك "فلسفة" الفن المسرحي وكانت هذه الاتفاقات يكتبها أدباء وفلاسفة (مثال ذلك "Le Paradoxe sur le comediien" للكاتب الفرنسي Diderot) أو ممثلين (مثل Riccoboni, David Garrick Luigi و Francesco وكثيرون آخرون من ممثلي و ممثلات القرن التاسع عشر). تشكل هذه المدارس وهذه الكتب كانت

بمثابة سديم تريبوى هام بالنسبة لمؤرخى المسرح. ولكن تأثيرها كان شبه معدوم على الحياة العملية للمسرح حيث كان التعليم يحدث أساساً وفق معايير لما أسميناه "الجورو الجماعى".

وهذا السديم التريبوى أو هذه السحابة الضبابية أصبحت مؤثرة فى القرن العشرين، ولكن بتغيير الطموحات والتطلعات.

وفى القرن العشرين انتصرت فكرة أن إعداد الممثل يجب أن يصدر من روتين المهنة، من وسط تميزه من الأفكار المنوخة والعادات الضارة ومن ضرورة الصعود إلى خشبة المسرح مبكراً. وهكذا انفتحت إمكانية إتمام عملية تعلم مفيدة، وذلك بتتبع قدراته الشخصية الخلاقة دون أن يتم استغلال من قبل مديرى الفرق.

إن كلمة "مدرسة" تعرف وقائع مختلفة للغاية وأحياناً من الصعب مقارنتها: مؤسسات الدولة مع برنامج تحضيرى لنشاط مهنى، محاضرات إلى حد ما طويلة يقوم بها ممثلون أو مخرجون محترفون، المدارس التى تدرس "طريقة" أستاذ أو أسلوب إحدى التقاليد الكبيرة للمسرح الأسيوى.

إن قانون العرض والطلب - من جهة الذين يرغبون أن يؤهلوا للممارسة المسرحية، ومن جهة أخرى الذين نحكم أنهم متمكنون لنقل الممارسة المسرحية - قد تسببوا فى تكاثر سريع وهكذا ينمو فى القرن العشرين "سوق للطرق الدراسية"، لأساتذة كثيرين والعديد من التقاليد التى كانت تستخدم كأنظمة".

إن برامج العديد من المدارس وورش المسرح تدعى معرفة إدخال الطالب فى "طريقة التدريس" الخاصة بـ Mikhail Tchekhov, Meyerhold, Stanislavski, Piscator, Brecht, Decroux, Actors' Studio, Living Theatre, Kathakali. وأوبرا بكين.

و "طريقة التدريس" ليست معادلة فعالة في حد ذاتها وقادرة على التشغيل لكل الذين يريدون الحصول على نتيجة ما. إن "طريقة التدريس هي فعلاً طريق" الإشارة عن عملية هي بحاجة لكي تحيا إلى محيط محدد من الوقت، من الأماكن، من العلاقات ومن التواجدات غير القابلة للتغير.

لقد أشرت عدة مرات إلى مساوئ التعليم المدرسى الذى يخمد الضغط بين المعرفة المشكلة والمعرفة الضمنية. سوف أضيف مثلاً أخيراً: حتى التقاليد المسرحية المبنية على "تشفير" لتصرف محدد تتحدّر عندما تُثقل وفقاً لنموذج مدرسى. يمكن أن نتعلم فى مدرسة أن ننفذ ببراعة تقسيم رقصة مسرحية هندية أو من جزيرة بالى، أو تقسيم شخصيات أوبرا بكين أو الكابوكى.

ومما لا شك فيه، أن هناك شيئاً مجسّداً يمكن تعليمه، ولكن كان لابد من تطهيره، تبسيطه إلى شكل ثابت لا بد له - على مرّ الوقت ألا يتغير إلا فى حالة عدم دقة تدريبية، وتكثيف المخالفات التى تبسطه أو تبالغ فى مبادئ البداية. وهكذا تتم تقوية أحد أقوى الآراء المسبقة، وفى أن التقاليد تتحدّر عندما تتغير.

إن التغيير هو حياة التقاليد، المبنية على جدلية بين المحافظة والتجديد هذه الجدلية لا يمكن أن توجد إلا عندما يكون هناك فنانون قادرون على إعادة التعبير، لدرجة أن يصبحوا من الصعب التعرف عليهم أو على الأشكال التى تمتد جذورها فى معرفتهم الضمنية. إن الجزء الخفى من الجبل الجليدى للمعرفة يسمح بعدم الخروج من الطريق، مع إعادة رسم الطريق هنا وهناك. إن هذه القدرة على إعادة رسم الأشكال الثابتة هى التى تجعل من "الطراز المشفر" فناً حقيقياً.

كل "المدارس" ليست مدرسية. فبعضها استطاعت، خلال فترات طويلة إلى حد ما، تحقيق المراتب لهذه العناصر الحيوية للتعليم التقليدي وذلك بأشكال مختلفة، وظهر ذلك في المدارس التي أنشئت على هامش مساح المستعدين في القرن العشرين.

وسنكتفي بالنصف الأول من القرن وسنذكر Stanishavski و Meyerhold و Copeau ومشروعات Craig ، و Appia و Bauhaus، أو التطرف العنيد لـ Decroux.

إذا أخذنا في الاعتبار تلك الأمثلة، يمكن أن نصل إلى استخلاص، لأنه برغم اختلافات الطرق والمسيرات، نجد معياراً ثابتاً: إعادة بناء مرادف للتعبير والشمولية لوسط، أو تقاليد ما.

هذه الأوساط يمكن ألا يزيد عدد أفرادها عن عشرة. ولكن حول هذه الخلية تتكون، في دوائر مركزة، مختلف مكونات حضارة مسرحية: ممثلون، راقصون، مخرجون، موسيقيون، مسرحيون، تشكيليون، فنانون، مؤرخون ومنظرون فنون العرض، مشاهدون متحمسون وذوات كفاءة.

هذه الأوساط تمثل "تقاليد صغيرة" لا جذور لها في تاريخ قديم، أو يُفترض أن تكون كذلك، ولكن تعوض حيويتها بالبحث عن بُعد مختلف الثقافات، أو بالأصح مختلف الأسلوبية. هذه الأوساط لا تحاول أن تتقل طرازاً يتفق مع ذوق المؤسسين، أو تشفير جديد وحديث، ولكن جذور الفن، هذه المبادئ الخاصة بالتصرف المسرحي التي قد تسمح باختيارات في اتجاهات متنوعة للغاية. وفي

أحيان كثيرة يتم البحث عن منبع معرفة الممثل فى مستويات التنظيم البدائى للتصرف الآدمى، المبادئ الجسدية التى تميز حركته، "اليوميكة" الخاصة به، العمليات الذهنية التى تحدد فعله، القوانين البراجماتية للإدراك.

لا يهم أن نعرف إن كانت معطيات البداية لها أساس علمى وإلى أى درجة. على العكس يجب أن نسجل كيف أن هذا النمط للتوجيه يقود إلى رؤية للمعرفة، ليس كمجموعة معارف، ولكن كفعل مستمر للمعرفة. إن التعلم المسرحى لا يتم قبوله فى ذلك كتملك قدرات ثابتة، ولكن كبحت مستمر تجربى فى كون الممارسة المسرحية معيار العمل العلمى يحل محل المعيار التربوى. وهكذا ليس من الإمكان التفرقة بين "مدرسة" و "مجموعة".

٣٧ وقبل أن يعبر Grotowski عن المقارنة بين مجموعته الصغيرة ومعمل أبحاث علمى ، تطورَ هذه الاتجاه لدى المصلحين فى بداية القرن العشرين. فى هذه المناسبة أيضاً، كان Grotowski يُظهر أن ما يمكنه فعلاً تغذية برنامج أو شعار "مسرح فقير" محدد بما تم استيعابه كمعرفة ضمنية خلال عملية تاريخية وذاتية طويلة. ما كان يبدو أنه برنامج قابل للتنفيذ هو فى الواقع تقرير شيء تمت تجربته من قبل.

ومع الأخذ فى الاعتبار الشروط الجديدة للمسرح والنظام الاجتماعى الثقافى الذى يحيط به فإن "المدراس غير المدرسية" تحل المشكلة الأساسية للتعلّم. هذه المشكلة لا يمكن تأسيسها فقط على المعرفة المنظمة فى برامج التعليم، يجب أيضاً أن يكون ويوسّع المعرفة الخفية، كل ما يعرفه الفرد دون أن يعرف أنه يعرفه.

يمكننا أن نسّميتها "مدارس" و "ورش عمل"، و "معامل". فى الواقع هى تعمل كعالم صغير حقيقى للمسرح، حيث لا تكون القدرة المهنية سوى جزء من هوية ثقافية، من تقاليد مسرحية.

يمكن أن نقول إنها أماكن لعمل يهدف الفرد كإنسان وليس فقط كمهنى. ولكن يمكننا أن نؤكد أن هذا الطموح، أو الوهم، لتغيير "الإنسان" هو طريقة للتعبير عن فاعلية الأماكن الخفية والضمنية للمعرفة المهنية.

وراء طرق الإعداد.

لقد أثرت رد فعل دهشة وعدم رضا بين مؤرخى المسرح الذين تجمعنى بهم تجربة الـ ISTA (المدرسة الدولية للمسرح الأنثروبولوجى - مرة أخرى كلمة "مدرسة")، عندما اقترحت إعداد كتيب يضم طرق إعداد للشباب الذين يعدون أنفسهم للمهنة. وكنت أرغب فى تكثيف فى بضعة جمل "كيفية العمل" بصورة عملية، ضمنية، فى آراء أساتذة مثل: Stanislavski, Decrous أو Grotowski

, Piscator, أو Artaud, Tchekhov, Brecht, Meyerhold, Graig, Copeau

يُمكن أن تكون طريقة لتشويه التاريخ وجمله مجموعة نصائح، نوع من أنواع الكتيبات البسيطة الذى تعجب إلى حد كبير مجتمعنا الاستهلاكى. ومع ذلك يجب أن اعترف أن الحد من أهمية معرفة ضمنية صعبة التعبير عنها واقتراح طرق إعداد هى طريقة مبالغ فيها إلى حد ما لممارسة القانون وفن التعارض.

ولكنه من المهم أن نلاحظ أن المبادئ الموجودة فى تعاليم أساتذة القرن العشرين بدءاً من Stanislavski قليلة جداً ثلاثة طرق للإعداد على الأكثر لكن واحد منهم.

بينما تقدم لنا "التقاليد الكبيرة" العديد من التفاصيل و النصائح، أن أساتذة تطوير المسرح فى القرن العشرين يركزون على نقطة واحدة، مبدأ واحد، مثل علماء يجيبون على السؤال الوحيد الذى يؤرقهم. هم يفحصونه من كل أوجهه، يفتتونه إلى ألف مثال، هى خطوط عديدة لنفس التوجه.

هو أن تضيق الحقل شرط الوصول إلى العمق.

إن وراء "طرق إعدادهم"، لا توجد معارف، معارف مكتسبة بامتلاك أسلوب، ولكن تدخل شخصى فى "عملية معرفة" بعيدة عن أى إعادة لها.

إن هذه العملية هى التى تسمح للمعرفة المكتسبة أن تتداخل، وأن تصبح "ضمنية"، يعنى أن تعمل كطبيعة ثانية. إنه تغيير يفترض وسطاً مناسباً.

وتوجد أوساط تتكون وفقاً لعملية حيوية وأوساط تنهار بطريقة آلية. هذه الحالة الثانية هى حالة فرقة تضم ممثلين، عرض وراء عرض، خاضعة لقواعد الفريق و للطرق الأكثر شيوعاً فى نظام الإنتاج المسرحى المعمول به اليوم. إنه أيضاً حالة فرق كثيرة مدعمة يكون أعضاؤها (ممثلون، فنيون، مخرجون) مستقرين، ولكن يعملون كمؤسسة حيث يكون كل واحد فيها له دور وفقاً مبدأ تقسيم العمل.

"وسط ينهار آلياً" ليس بالتعريف السلبى. هذا يعنى ببساطة أن هذا الوسط منظم بهدف ما وبالتالي ديناميكيته تتوافق مع الهدف المراد تحقيقه. إنه يستطيع تغذية مرادات شخصية وعلاقات إنسانية ذات جودة عالية، ولكنه على أحسن تقدير نتيجة مرجوة. عندما يكون الإخراج النهائى مقياساً لجودة المنتج، المهم هو

تكوين فريق جيد، ومنحه أدوات جيدة وخطط عمل متوازنة، ثم الاجتهاد فى أن تعمل الاتصالات بصورة متناسقة إلى أقصى حد. فى هذه الظروف، تكون التجربة المهنية لأعضاء الفريق مُسبِّقة والاعداد لا يمكن أن يصبح هدفًا.

إن المدارس التى تتبع المعايير، والأشكال البنوية وطرق التفكير الخاصة بالمؤسسات المدرسية (معلمون متخصصون لمختلف الأنظمة: مناهج دراسات مستقرة: امتحانات، دبلومات) هى أيضًا تتهار ميكانيكيًا. إن هذا التنظيم شرط ضرورى لضمان نفس الفرص لكل طالب. كل مدرسة تقترح تعليمًا مساويًا للجميع يجب أن يكون "غير شخصى". يمكن لها أن تسمح بعلاقات قوية، ولكنها تستبعد بالضرورة رباطًا شخصيًا بين من يقوم بالتدريس ومن يتعلم.

فى المدارس، تكون عملية التعلم مثل مشوار مستديم يقود من عدم القدرة إلى القدرة. فى الواقع، يتضمن التعلم مرحلتين تربطهما فترة انتقال. المرحلة الأولى هى التى تعطى معرفة مشتركة أساسية. يمكن للطالب أن يمتلك تراثًا من المعارف غير الشخصية، بمعنى أن تكون مفيدة عمومًا للجميع. المرحلة الثانية هى المرحلة غير المدرسية يتم بعمق استيعاب مجموعة المعارف. وتختفى التقنية بكونها أداة واعية أو صعبة، لأن الفنان الشاب يملك هذه التقنية بدرجة أن يقدر على التركيز على مسألة أساسية: ما يمكن عمله بهذه التقنية، إلى أى هدف يمكن توجيهها، إلى أى اتجاه؟ ولكن هذه المرحلة الثانية تسبقها مرحلة انتقالية أساسية فى تنمية الفرد.

وهذه المرحلة الانتقالية تم توضيحها وتنظيمها فى بعض الحالات، إن الفنانين الشباب فى القرون الماضية، وقبل أن يبدأوا نشاطهم المستقل، كانوا يهجرون

أستاذهم لاستكمال سفر طويل للإعداد، ويغيرون من لغتهم وبلدهم، وينضمون إلى ورش عمل أخرى وأساتذة آخرون. الأمر كذلك اليوم بالنسبة لمهن كثيرة، من الأطباء إلى الطيارين، التي تتطلب مهنة فترة "اختبار" أو "ممارسة" بين المنهج المدرسي وممارسة المهنة. ولكن بصفة عامة، الذي يستكمل دراسته في مدرسة فن مسرحي يُترك لذاته ويجب أن يتصرف وحده في اللحظة المصيرية لتأكيد خبرته.⁽⁵⁾ إنها فترة انتقال حيث تكون المعرفة التي نُقلت إليه عن طريق التدريس، يجب أن تُنقل إليه بمعرفة عملية، قادرة على التغيير، والتأقلم والدخول بتفاعل مع ما يحيط به.

لا تهتم مدرسة الفن المسرحي إلا بالمرحلة الأولى من التعلم. حتى أنه أحياناً، ما تقوم بتعليمه لا صلة له مع ما يتم ممارسته فعلياً في محيط المهنة.

وهكذا تضعي الوصلة التي تسمح بالاستمرارية بين ما يعتقد أنه الأساس المشترك للجميع والممارسة الفردية للمهنة.

توجد اليوم مائة طريقة للانتساب للمسرح، مائة مسرح، المئات من المسارح كلها مختلفة ويصعب مقارنتها بعضها البعض. كيف يمكن تعريف أساس صالح للجميع، إلى أي مسرح ستقوم مدرسة الفن المسرحي بتكوين الطالب؟ بينما يخضع سوق العرض إلى قواعد تقنية واقتصادية للسينما والتلفزيون، فإن المسارح لها هامش حرية أكبر وأكثر مرونة. ولكن يصبح من الصعب تعريف القدرات، والمهارات، والتقنيات الأساسية الضرورية لمن يتجه إلى المسرح إذن هناك مخاطرة لضياع الاستمرارية بين التعلم الأساسي وتشخيصه.

(5) مع بعض الاستثناء، مثلاً في فرنسا AFDAS (تأمين - أعداد الأنشطة الخاصة

بالعرض) و JTN (المسرح الشاب القومي).

لقد قمت بمواجهة مدارس الفن المسرحى "بالمدارس غير المدرسية" التى تواجه المهنة كشئ مجهول يجب تأسيسه، بتجميع فى تلخيص جديد شروط العمل الحقيقية "للفرقة" و شروط عمل "المدرسة".

هذه مواقف نادرة، صعبة الوجود واستمرار وجودها، ولكنها حاضرة فى تاريخ المسرح فى القرن العشرين. إنها مواقف المجموعات الصغيرة، حيث يُمكن الغاء ما يميز بين زمن التعلم وممارسة المهنة، بين مدرسة وإنتاج فنى، بين أساتذة وطلبة.

كثيراً ما تتدمج مجموعات المسرح الجديدة عن طريق عملية عضوية، إن ترابطهم لا يأتى من وضوح الأهداف، ولكن من سرعة دافع نحو مهنة مسرحية للأفراد لا يستطيعون أو لا يريدون أن يمروا بمدرسة فن مسرحى، وذلك بدرجات متفاوتة. فى هذه الحالة، تكوّن الدوافع وجودة العلاقات الإعداد الذى يحدد خاصية المنتجات وجودة النتائج.

التوقع يصبح معكوساً والمجموعة، الفريق أو الفرقة لا يتكون وفق نتائج مرجوة، ولكنها النتائج، المنتجات الفنية التى تتشكل بدءاً من ما يبدو ممكناً داخل المجموعة.

قد يبدو ذلك غريباً إذا ما التزمنا بطريقة مستقيمة فى التفكير، والتنظيم وممارسة المسرح. ولكن هذا "المسرح التناقضى" يتضمن مجاًلاً واسعاً ليس بالضرورة خفياً (كما هى الحال فى أوروبا). يكفى أن نلاحظ ما يحدث فى أمريكا اللاتينية لتدرك أنه من العبث اعتبار ما يعتبر قاعدة هناك على أنه استثناء.

وفى الحقيقة، الموضوع يخص "قاعدة أخرى" لكل المسرح فى النصف الثانى من القرن العشرين. هذه "القاعدة الأخرى" والتى تخص المسارح التى تحكمها عملية حيوية، ليست امتداد الفرقة المسرحية التقليدية، وهى تاريخ المسرح من القرن السادس عشر إلى القرن العشرين، وهى ليست أيضاً شيئاً مشابهاً للفرق المسرحية الحالية. الموضوع هو إلى ما تتميه كثيراً ما تكون غير معروفة (غير إرادية ولا شعورية) لورش عمل، استوديوهات، المعامل التى كانت تقترح فى بداية القرن تأكيد معرفة الممثل على أسس قوية، وذلك بمزج "المدرسة" و "الفرقة".

فى أوساط كهذه تم إعداد الأجيال المسرحية الروسية و الفرنسية الأكثر نضالاً فى النصف الأول من القرن العشرين "استوديوهات، و"ورش عمل" مرتبطة ب Stanislavski ومسرح الفن الخاص به، و Vakhtangov، مسارح Meyerhold و Tairov و Dullin وفى مسرح Joan Littlewood، تم إعداد بعض الأبطال الكبار فى المسرح الإنجليزى فى النصف الثانى من القرن العشرين.

وتم تأسيس أوساط مماثلة فى الولايات المتحدة بواسطة بعض المنفيين :

Richard Boleslavski, Erwin Piscator, Mikhail Tchekhov Harold

Clurman, Lee Straberg et Stella Adler. و ومن بعدهم :

وعلى ما يبدو لم يكن يوجد أى تشابه بين "الاستوديوهات"، و "ورش العمل" ومدارس مسارح الفن فى بداية القرن، ومجموعات المسارح فى النصف الثانى من القرن. الأوائل كانوا يمثلون أرستقراطية مسرح زمانهم، أرستقراطية متمردة، نشطة ومغامرة، ولكن وريثة معرفة راقية جداً وذوق جمالى مرهف للغاية. فى المجموعات المسرحية الصغيرة، تتم ممارسة، بالاختيار أو بالضرورة، إعداد ذاتى

كان يجبر، على مستوى الأفكار، لاختراع تقليد لإيجاد مكان له، وعلى المستوى العملى، كان يجبر على متابعة المحاضرات والسيمنارات من أجل التعلم. كان الأوائل يرفضون ميراث الماضى. الآخرون كانوا يختبرون موقف غير الوارثين. ولكن فى الحالة الأولى والثانية، نجد وسطاً لا يضمن فقط الاستمرارية الخلاقة، ولكن أيضاً انتقال المهنة.

إن التقنيات المتغيرة التى تتعلمها مجموعة مسرحية ذاتية من الخارج يجب أن تتمكن حتى لا تبقى مهارات سطحية بالتاكيد يجب لتحقيق ذلك أساليب فعّالة، ولكن الأهم هو وجود وسط، أرض مستقلة مع شبكة اتصالات، وتربيطات وشروط خاصة قادرة على تقوية وتشخيص ما تمّ تعليمه في الخارج. لهذا السبب، وبرغم الفروق الضخمة، فإن المجموعات الصغيرة المسرحية التى نشأت فجأة وكانت مهمشة ظاهرياً، يمكن مقارنتها برواد الأرستقراطية المسرحية فى بداية القرن. فى الحالتين، الإعداد الخاص بالإبداع المسرحي هو وجود وسط وليس وجود فرد واحد، إن كان مخرجاً أو ممثلاً بطلاً. فى الحالتين، يقوم الوسط المسرحي بوظيفة "المدرسة" و "ورشة العمل". إن الوسط يحافظ على الانتقال والاستمرارية بين الفترة التى نتعلم فيها تقنيات الأساس والوسط الذى تنسى فيه هذه التقنيات لى تصبح جزءاً لا يتجزأ من نفسه و تترجم إلى عمل فردى.

إن التحضير لمهنة خلاقة هو تربية التميز من الدرجة الأولى، مشابهة بالتمرين فى الألعاب الرياضية التنافسية. ولا يعنى ذلك استغلال استثنائى للحظة متميزة، أو نجاح بفضل موهبة أو ضربة حظ، ولكن كمادة تتميز بتحديد

حدوده الخاصة وتخطيها . إن تعلم تقنية يشكل أول خطوة للوصول إلى التحرر منها، وتكديسها والتصدى لها . إن التعلّم لا يصل إلى هدفه إلا إذا خلق شيئاً مشابهاً للجبل الجليدى، يكون الجزء الظاهر منه بمثابة "معرفة استدلالية" والجزء الخفى "معرفة عملية"، ظاهرة فى العمل، ولكن لا يمكن ترجمتها فى كلمات إلا فى وقت لاحق .

هذا هو سبب أن جودة التعلّم تتفق مع جودة الوسط . هى تخص مجموعة أفعال وقيم، تصرف تقليدى، ولكن أيضاً تخص الدرس المستفاد .

لقد مرّ مسرح القرن العشرين بقوتين مرثيتين وشعوريتين: رفض التعاملات والاتفاقات التى حكمت ممارسة المسرح خلال قرون كثيرة، والحاجة إلى الوصول إلى منابع تقاليد كثيرة . على العكس، عملت قوة الثالثة لاشعورياً، مسببة تلفاً حقيقياً أو قصوراً ثقافياً . ولسخرية الأشياء، فإن هذا التلف هو النتيجة للحاجة إلى تحويل المسرح ليتأقلم مع أزمنة جديدة ورؤى فنية واجتماعية جديدة . مع محاولة مسح بقايا الماضى، ومقولات، شروط وظروف كانت تكبح إبداع الممثل، تعطلّ ممارسات كانت لم تعد تتفق ظاهرياً بالزمن وباحتياجاته الجديدة . فى الواقع، هذه الممارسات كان لها وظيفة حيوية نقيسها مع تقرير ضياعها .

نرى كيف يعمل التلف فى حالة التعلّم المسرحى . يتم إهمال الشروط التى تسمح بإعداد "المعرفة الضمنية"، ويتم استبدال الأوساط بالبرامج .

إن الحدة والإهدار وهى غاية الوضوح اللامبالاة وسوء الفهم الذين يحيطون بمجموعات المسرح التى تعيش استقلالهم ووضعهم فى التعلّم الذاتى فى محيط تعرف فيه المؤسسات "طابع المعتاد" استقلالية، ضاربة ويحث ليسوا ادعاءات

ريادة، أو حداثة أو تجديد. إنها الشروط التي بدونها يكون من المستحيل تنمية الأوساط حيث تنقل وتتشكل عملية معرفة القيم والتي تجعل من المسرح شيئاً ثميناً.

إن المعرفة الضمنية للممثلين ليست واضحة ومقبولة إنها منفعة ثقافية مهددة هذا التهديد صعب مواجهته لأنه يجبر الاعتراف بأن الشروط المناسبة للتعليم هي على الأحرى خارج المحيط الذي نضمه إلى عملية تربوية، إلى مدرسة أو إلى طريقة تعليم.

إن التهديد يجبر على الاهتمام بهذه المستويات الخاصة بالتجربة التي كانت مخصصة لأنها كانت تبقى في الظل. مرة أخرى، إنها المناطق التي تكون فيها القدرة التقنية متداخلة مع الهوية المهنية، إلى هذه الخلية الخاوية من القيم التي تؤسس التقاليد الخاصة برجال المسرح وتسمح لكل واحد أن يبني نظاماً شخصياً من الأرصادة علم الأخلاق. وراء هذه الأقدام التي "تجيد التفكير"، كما يقول رجال المسرح، كان يوجد ضمير معرفة مدمجة، التي تتقابل مع الطريق الذين تم السير فيه، الزمان، المقابلات، الأوساط التي تم المرور بها، بدون وهم أن هناك هدفاً. معرفة لا تفرّق بين فكر وعمل، أساليب وأهداف، معرفة يمكن تعلمها، يمكن نقلها ببطء، بواسطة طرق مباشرة وغير مباشرة ولا يمكن حصرها أو إعادتها.

الكونسرفتوار القومى العالى

للفن المسرحى فى باريس

مقابلة مع Claude Stratz مدير الكونسرفتوار CNSAD

أجرتها Anne - Marie Gourdon

- A. M. G. - ماهو مفهومك للإعداد؟ وما يعنى إعداد ممثلين فى عصرنا؟

- C. S. - إن إعداد الممثل يعتبر نظاماً فى تطوّر مستمر نظراً لأن فن الممثل يتغيّر وفق تطوّر المجتمع. إن مسألة الإعداد تعتبر سهلة ومعقدة فى آن واحد. لا يتم إعداد ممثل كما يتم إعداد فنى. إن الفنى، يتم نقل معرفة عملية، يتم تعليمه بعض حركات سيعيدها طوال حياته. بالنسبة لإعداد الممثل، لا يكفى نقل معرفة عملية أو مكتسبات، ولكن لابد من إعداد شخص سيكون له القدرة فى الإبداع وتجديد مهنته، على الفن، لابد من إعداد مبدعين.

- A. M. G. - كيف ترون العلاقة بين الأستاذ و الطالب؟

- C. S. - إن العلاقة التربوية تكون ثرية عندما يكون للأستاذ القدرة على البحث والإبداع تماماً كالتالاب. إن التربوى الكبير هو شخص فى حالة بحث، له موقف قلق على فنه، ويندهش على ممارسته من خلال نظرة الممثلين الشبان، ويقوم بتعليمهم إلقاء الأسئلة الجيدة، وليس الذى يعطى إجابات. يجب أن تكون الإجابات شخصية.

يصبح الشخص تعيساً في الفن عندما يدرك أنه اكتسب معرفة عملية ما وأنه يعيد نفس الحركات. إن تناقص المبدع هو أنه عندما يعرف أو يعتقد أنه يعرف، يتوقف عن الإبداع، ويعيد ما فعله، وفي هذه اللحظة تبدأ الأمور في التوقف.

- A. M. G. - هل يمكن الحديث اليوم عن علاقة أستاذ بطلاب في الكونسرفتوار؟

- C. S. - اليوم، لا تعرف العلاقة التربوية بهذه الطريقة كان Jouvét و Vitez أساتذة. اليوم، الأمر مختلف. في زمن Vitez، كانت قمة التجديد في الممارسة المسرحية. في الوقت الحالي، لا أحد يعرف كيف سيتطور المسرح. لا أظن أن المسرح سيموت. كل الأزمنة أعلنت موت المسرح، ولكن المسرح لا يموت، بل يتحول، وإذا تغيرت ممارسة المسرح، فإن التعليم سيتغير أيضاً.

- A. M. G. - ما هي الأهداف الأساسية للإعداد الذي يقوم به الكونسرفتوار؟

- C. S. - في وقت ما، كان الكونسرفتوار يعلم معرفة عملية، يقوم بتعليم أداء بعض الأدوار بطريقة محددة. كان الكونسرفتوار يقوم بالتعيين وكان يقوم بتعليم الأدوار المناسبة لهذا التعيين. اليوم، الهدف الأساسي هو البحث عن تنمية الفكر المبدع، الخيال، معنى قراءة نص. يجب على الدارس أن ينمي صفاته الشخصية، ويتعلم أن يمارس يوميًا فنه دون أن يستسلم للطابع الاحتمالي للإلهام. بعض هذه الصفات لها صلة بالتواجد والنظام المهم هو ضم شيئين في إعداد الممثل: تنمية قدراته الفردية (ما تسمح به الحصة) ومعنى العمل الجماعي (ما تسمح به ورشة العمل). يجب أن تلتزم الشخصيات القوية بقواعد الجماعة. هذا أمر أساسي لأن تجديد الفن المسرحي يمر بفرق وليس فقط بأفراد.

- A. M. G. - من وجهة نظرك، ما الذى يمكن أن يتطور فى التعليم كما يتم ممارسته حالياً في الكونسرفتوار؟

- C. S. - أولاً، يجب أن نعلم أن أى مدرسة فن لابد أن تتطور دائماً، لأنها إذا ما جمد الاعداد فيها، أصبحت خارج المنافسة، يوجد بالتأكيد أسس تقنية ضرورية (صفات صوتية، صفات وقوف على خشبة المسرح، صفات تخص ذكاء النص، إلخ)، ولكن هذا لا يكفى من أجل ممارسة هذا الفن. إن المدرسة التى لا قدرة لها على تجديد تعليمها هى مدرسة تصبح مهجورة سريعاً.

- A. M. G. - ما هى التوجيهات الجديدة التى أعطيتها للكونسرفتوار؟ هل أدخلتهم نظاماً جديدة؟

- C. S. - بداية المهم هو أن تمدّ دائماً المدرسة بالقدرة على التطور، وأن تكون قادرة على تطوير تعليمها باستمرار، هذا هو أول شيء. الشيء الثانى يخص أساس التعليم الخاص بالفن المسرحى، يعنى تعليم الأداء. إن وضع الكونسرفتوار فيه تناقض. إن مدرسة الفن المسرحى الأكثر عراقة فى فرنسا هى التى تتضمن أقل ساعات للأداء: تسع ساعات أسبوعياً، وهو قليل جداً بالنسبة لعدد الساعات المخصصة لهذه المادة فى مدرسة مثل TNS مثلاً، حيث يتم التعليم فيها عن طريق دورات. هذه الدورات تكون مسائية أو بعد الظهر، وهو ما يمثل من عشرين إلى ثلاثين ساعة أسبوعياً الفرق بين تسع ساعات وثلاثين ساعة أسبوعياً ليس بالأمر الهين.

ولكن اعتقد أن الحصة ومتابعة الطالب التى تقوم به خلال العام، يعتبر شيئاً جيداً. وكان اهتمامى إذن هو الحفاظ على واستكمال هذا التعليم عن طريق تنمية الدورات وورش العمل. وكان يهمنى أيضاً أن أقوم بتطوير التعليم على ثلاث

سنوات للاعداد، يعنى فى السنة الأولى، لا يتم التعليم إلا فى الحصة (وانتقلنا من تسع ساعات أسبوعياً إلى اثني عشر ساعة)، فى السنة الثانية، عن طريق الحصة والدورات، وأخيراً فى السنة الثالثة، عن طريق ورش العمل فقط. كل سنة لها طابعها وبرنامجها التريوى الخاص بها. وهكذا لا يشعر الممثل الطالب أنه يعيد نفس الشيء خلال الثلاث سنوات وهى مدة دراسته. المهم هو تشخيص مشوار كل طالب، وتتمية صفاته الطبيعية وفى الوقت نفسه يكون له فرصة الاحتكاك بعمل جماعى. يجب إيجاد توازن بين هذين المطلبين: تعلّم ممارسات جماعية وفى الوقت نفسه إعداد شخصيات وأفراد أقوياء. وهنا نتساءل عن كيفية تقييم عمل الطلبة أثناء التعلّم.

هذه مسألة يجب أن نفكر فيها مع الأساتذة. سيسمح لنا هذا بفهم كيفية التعليم بدون فرض طريقة واحدة لممارسة المسرح.

بحثت إذن فى كيفية تنويع التعليم على السنوات الثلاث، وتحريك الممارسات المسرحية بينهم وكذلك الاختيارات الجمالية لمختلف أساتذة الأداء حتى يكمل بعضهم البعض وأن يصبح الطلاب قريبين من تداخلات مختلفة. وقمنا أيضاً بتكثيف وتنويع المحاضرات التقنية. لقد تطورت محاضرة الرقص، لم تعد محاضرة عن رقص الصالون ولكن محاضرة عن الحركة. لقد طورنا أكثر، عن طريق تكليف أستاذ ثان للرقص، مما سمح بتقسيم الدفعة إلى مجموعتين، ولكل أستاذ أن يقوم بتعميق عمله. لقد أدخلنا فى السنة الثانية محاضرة عن Tai _ Chuan _ chi، ومحاضرة عن فن عسكرى. وتم إدخال تعليم الالتقاء فى إطار العمل على الصوت المنطوق والصوت الغنائى. فى السنة الأولى، يعمل الطلاب خصوصاً على الجهاز الصوتى. فى السنة الثانية، يكون العمل على مستوى التركيب التعبيرى (ماذا نفعل عندما نقول جملة؟). هذه المحاضرة الخاصة

بالإلقاء تركز على ما يعرفه من مادة اللغويات. وأخيراً، قمنا بتطوير تعليم السينما بالمشاركة مع FEMIS. وفي كل عام، يحضر طلبة السنة الثالثة دورة عن الأداء الاداعي في FRANCE _ CULTURE.

كل هذه المحاضرات إجبارية. بعضها، خصوصاً في التخصصات الجسدية، تكون اختيارية. وكان هذا مرتبطاً جزئياً للحالة الدرامية التي كانت عليها أماكن التدريس. المشكلة باقية، ولكن الحل لا يمكن أن يكون إلغاء المحاضرات. إجمالاً، زاد حجم ساعات التدريس المخصصة للطلبة بنسبة أكثر من ٤٠٪ منذ سنتين.

- A. M. G. - شاهدت برنامجاً عن الكونسرفتوار عام ١٩٩٨، وأظهر أنه كانت يوجد فعلاً محاضرة عن علم الأحياء، وأنه كان هناك طبيب يشرح طريقة تشغيل الجهاز الصوتي؟

- C. S. - في إطار التدريس الصوتي المخصص للطلبة، يتم دعوة طبيب لشرح كيفية تشغيل الجهاز الصوتي. لقد تطور كثيراً عمل الصوت خلال الأعوام الماضية في الكونسرفتوار وهو يكون اليوم قسمًا حقيقياً. يتعلم الطلبة استخدام الصوت الكلامي والصوت الغنائي أيضاً. ومن جهة أخرى، هناك محاضرة الفاء لاستكمال هذا التعليم.

- A. M. G. - كيف يتم اختيار الأساتذة؟

- C. S. - بما أن الأساتذة لديهم ممارسات وجماليات متنوعة جداً، لذلك يجب اختيار أساتذة يكملون بعضهم البعض.

- A. M. G. - تقولون إن الأساتذة لديهم جماليات مختلفة، ما أهمية ذلك؟

- C. S. - أعتقد أن دور الكونسرفتوار ليس إعداد طلبة في مدرسة واحدة. مثلاً، فإن تعليم "أستاذ" مثل Grotowski كان يتعدى تعليم الفن المسرحي، كانت مدرسته قد أصبحت مركزاً للأبحاث. كان Grotowski في سنوات عمره الأخيرة يعمل تقريباً في علم الأنثروبولوجيا، كان يقوم ببحث على الإنسان الذي يتجه إلى ممارسة المسرح. ولكن في كل الأحوال، حتى عندما كان Grotowski يقوم بإعداد ممثلين، كان ذلك من أجل ممارسة محددة للمسرح وليس هذا هو دور الكونسرفتوار. يجب أن تفتح التعليم نحو ممارسات عديدة دون أن نختر. إنه من الثراء أن نحرك ممارسات مختلفة، لأن الاحتكاك بتربويين ذوي الجماليات المتنوعة أن يكون للطلاب فرصة مقابلات مصيرية وأن يجد لنفسه مكاناً في عالم المسرح. وقد قادني ذلك إلى تقابل طرق تعليم، يعمل طلبة السنة الأولى في الفصل الدراسي الأول مع أستاذ، ثم مع أستاذ آخر في الفصل الدراسي الثاني. في السنة الثانية، يكون عملهم مع أستاذ طوال العام، ولكنهم في بداية الفصل الدراسي الثاني، ينضمون إلى ورشة عمل مدتها سبعة أسابيع مع أستاذ آخر، ثم يتقابلون مع أستاذهم في محاضرات أسبوعية.

- A. M. G. - هل يدير ورشة العمل أستاذ من الكونسرفتوار؟

- C. S. - نعم، في السنة الثانية. في العام الماضي مثلاً، كل طلبة Daniel Mesguich حضروا ورشة عمل مع Joël Jouanneau، وطلبة Jouanneau حضروا مع Mesguich.. وذلك يسمح لهم بالاحتكاك بريرتوارات مختلفة، بطرق عمل أخرى واختيارات جمالية أخرى. وهذا يسمح أيضاً للأساتذة بالحوار معهم، ويتبينوا الفروق الموجودة بينهم، وأن يحددوا طريقة تعليمهم بالنسبة للآخرين.

يهمنى كثيراً إيجاد تنوع في هذه المدرسة، دون أن أجعل من الكونسرفتوار مجموعة محاضرات متداخلة حيث يقوم الطلبة باختياراتهم وفق ميولهم. إذا كنت أتمنى أن يحتكوا بممارسات مختلفة، هذا بهدف أن أجعل منهم فنانين أحرار، أحرار في اختيارهم وفي خلق ممارسة فنية عن معرفة ولا أن يتعدوا بممارسة واحدة يكونون قد تعلموها. في كلمة واحدة، أن يصبح الممثلون المتخرجون من هذه المدرسة مسئولين تماماً عن فنيهم وإن تكون لديهم القدرة على التطور.

- A. M. G. - هل تعتقدون أن الكونسرفتوار مدرسة متعددة التخصصات؟

- C. S. - هل توجد مدرسة ليست متعددة التخصصات؟ هل توجد مدارس "ذات نظام واحد"؟ عندما تم افتتاح حصة إنشاد في مدرسة الفناء في القرن الثامن عشر، كان ذلك من أجل أن يتعلم الطلبة المغنون فن الكلام وأن يمارس الطلبة الممثلون الفناء والرقص، كل تعليم بالضرورة متعدد التخصصات. يتم تفكيك فن الممثل إلى أنظمة مختلفة، وهذه الأنظمة يتم العمل بها كل واحدة لذاتها:

الصوت في محاضرة الفناء والإلقاء، الجسد في محاضرة الرقص، وفن Tai _ chi _ Chuan، والمبارزة والإكرويات، الخيال في محاضرات الارتجال والقناع، إلخ.. ما تم تغييره مع السنوات، إنها الأنظمة المختلفة التي يتم تدريسها. يكون احتكاك الطلبة بأنظمة متنوعة، ولكن ليس بهدف أن نجعل من كل واحد منهم ممثلاً، راقصاً و مغنياً. هذا عبث! يجب على الممثل أن يشرى ويعمق ممارسته وذلك باحتكاكها بأنظمة أخرى، ومتطلبات أخرى، إن تعدد الأنظمة مسجلة أيضاً في قلب بعض طرق التعليم. مثلاً محاضرة تاريخ المسرح

هى متعددة التخصصات حيث إنها تتناول تاريخ السيرك،فن العرائس أو الرقص فى علاقاتهم مع المسرح، ويفضل تداخل المتخصصين المختلفين الذين تتم دعوتهم للحديث عن مجال تخصصهم. وهذا يسمح للطلاب بالاحتكاك بالعديد من وجهات النظر والتقاريات.

- A. M. G. - فى الواقع، إن مفهوم تعدد التخصصات يُمكن أن يعنى أيضاً أن الطلبة يدرسون الرقص، والتعبير الصوتى، والفناء... هذا ما يَحْتِـر.

أعتقد أن ما تغيّر فى الكونسرفتوار، هو الطريقة التى يدرس بها مثلاً الرقص، والفناء. إن تعليم هذه الأنظمة اليوم أصبح أكثر عمقاً منه من ثلاثين عاماً. يبدو لى أن ذلك يساهم فى إعداد أفضل للممثل.

- C. S. - اليوم، يُطلب من الممثل أشياء أخرى فى حياته المهنية عن ذى قبل. لم يعد يكتفى بإعداده فقط، فى "إلقاء" نص ما. أحياناً، يُمكن أن يكون هو خالق عرضه الخاص. لهذا السبب أدخلنا تخصصات جديدة فى السنة الثانية، تُدرس على هيئة دورات من خمس إلى سبع أسابيع، مما يسمح للطلبة بالاحتكاك بممارسات مختلفة. يتم تدريس الأداء المقنّع فى محاضرة أسبوعية فى السنة الأولى، ولكن تنظم ورش عمل ودورات للأداء المقنّع فى السنة الثانية والثالثة. نفس الشيء بالنسبة للارتجال، لأنه لا تُدرس نفس الأشياء فى محاضرة أسبوعية وفى دورة أو ورشة عمل. ربما لأن التعليم أصبح أكثر متعدد الأنظمة عن ذى قبل حيث إنه يطلب من الطالب اليوم صفات أكثر تنوعاً. مثلاً، قد أرغب فى تنمية تعليم فن الإكرويات، وبما أنه توجد مدرسة للسيرك، CNAC (المركز

القومى لفنون السيرك)، سنتعاون مع هذه المدرسة كما تفعل مع FEMIS أو ENSAD (المدرسة القومية العليا لفنون الديكور). ربما يكون تعدد التخصصات أيضاً هو التعاون مع مدارس أخرى.

- A. M. G. - فى رأيكم، ما الذى يمنحه للطالب تعليم متعدد التخصصات بصفة خاصة؟

- C. S. - سيسمح له بإدراك أنه يجب أن ينمى كل صفاته، ليس فقط الرأس، ليس فقط الصوت، ليس فقط وضع الجسد، ولكن مُجمل شخصيته. ويمكن أن يعطيه ذلك طرقاً لتطوير فنه بتفذيته بممارسات أخرى، وضرورات أخرى.

- A. M. G. - ألا تظنون أن ذلك يمنحه انفتاحاً أكبر؟ قدرة على ممارسة أنواع فنية كثيرة؟ توسعاً فى التعليم التقنى؟ تنمية لإبداعه؟

- C. S. - هذا ما نرجوه.

- A. M. G. - إن الكونسرفتوار يقيم علاقات مع مدارس أخرى فنية (على سبيل المثال FEMIS, ENSAD, TNS). هل تمكرون فى تعاون مع جهات أخرى؟

- C. S. - نعم، فنون السيرك وربما فن المهراتس. فى العام القادم، سنقدم محاضرة عن الثقافة العامة حتى يعرف الممثلون قليلاً عن التصوير، والنحت والموسيقى والأدب.

- A. M. G. - لقد بدأ Stéphane Braunschweig إعداداً جديداً فى مدرسة TNS، إخراج مسرحى. وفى الكونسرفتوار تحدثون عن "وحدة متنقلة

للإعداد ، للإخراج" (ابتدعتها Josyane Horville). ما يعنيه بالضبط هذا التعبير؟ ولماذا وضعتم هذا الإعداد في الإعداد المستمر؟

- C. S. - لقد تصورت Josyane Horville هذا النظام في المسرح القومي الشاب (JTN) لكي تساعد الممثلين الشبان الذين لديهم استعدادات للإخراج. لقد اقترحت عليهم ثلاث دورات : الأولى مع مخرج فرنسي، الثانية مع مخرج أجنبي والثالثة كانت دورة تقنية في TNS لكي تعلمهم مبادئ الضوء، والصوت، والديكور، إلخ... منذ سنتين، تم ربط هذا الإعداد بالكونسرفتوار وأصبحنا مسئولين عن تدميته، ويتولى ذلك Marc Dondey الذي أصبح مسئولاً عن الوحدة المتقلة بعد Josyane Horville.

لماذا نقول عنها "متقلة"؟ لأن المخرجين الذين يعدون الدورات يتقنون لإقامة دورات مختلفة. ولماذا يكون هذا الإعداد ضمن الإعداد المستمر؟ لأن المخرجين الشبان الذين يتابعون هذه الدورات يكونون فعلاً في نشاط وعمل. ما هي المعايير التي على أساسها يتم اختيار الشخص لإعداده في الإخراج خلال أربع أو خمس سنوات؟ Kristian Lupa يشرح أن في بولندا، الطلبة الذين يتم اختيارهم لهذا الإعداد يكون لديهم مسبقاً إعداد جامعي في الآداب، في العمارة أو حتى في الطب في بعض الحالات. كلهم لديهم إعداد ثقافي جيد. إن المعيار الذي نعتمد عليه هو أن يكون لدى هؤلاء الطلبة القدرة على تكوين مجموعة حول مشروع ما، إذن أن يكونوا قد نفذوا إخراجاً واحداً أو اثنين. إن المخرج ليس فقط شخص لديه صفات ثقافية، مسرحية، ضمير جمالي للمسرح أو حتى استعدادات لأداء الكوميديا، إنه ليس مجرد تجميع للصفات، ولكن أولاً أن يكون شخصاً لديه كاريزما كافية للقيام بأنشطة حوله وتكوين فريق.

- A. M. G. - تقولون أنه لابد من القيام مسبقاً بالإخراج لمتابعة هذا

الإعداد؟

- C. S. - أعتقد أن الشخص الذى يريد أن يتعلم الإخراج يجب أن يثبت أنه قادر على ذلك. ثم إن تجربتي الشخصية تقودني إلى التفكير في أن تبادل التعليم والممارسة العملية هي التي تسمح لمخرج أن يتطور: لابد أن يكون قد قام بتجربة حتى يعرف ماذا يريد أن يتعلم. من النادر أن يكون المخرج شاباً. يتعلم الشخص أن يطرح أسئلة على نفسه عندما يتابع الآخرين وهم يعملون ثم عندما يمر هو نفسه للممارسة. ولهذا لا أرى معنى لإعداد شخص لم يتم بالإخراج من قبل. وهذا ما تثبته مدرسة معروفة مثل Hochschule Ernst Busch في برلين وهي تقترح على طلبتها إعداداً في الإخراج ضمن برامجها الدراسية. من بين هؤلاء الطلبة الذين يتابعون هذا الإعداد، بعضهم فقط يصبحون مخرجين، أما الآخرون فهم يزاولون النقد أو يصبحون مسرحيين. أرى أنها مجازفة أن نقدم إعداداً منذ البداية.

إن أهمية إعداد مخرجين شبان في مدرسة ممثلين، هي إتاحة فرصة لالتقاء بعضهم ببعض، والسماح لفرق جديدة أن تتكوّن. من نفس المنظور، أقمنا تعاوناً مع ENSAD و FEMIS. إن FEMIS مدرسة يتم فيها إعداد فنيين في كل المهن الخاصة بالسينما ولكن لا يوجد فيها ممثلون. إن التعاون مع هذه المدرسة يسمح للممثلين الشبان الالتقاء بسينمائي الفد. وقد أعدنا برنامجاً على ثلاث سنوات مع المسؤولين في FEMIS. في العام الثالث، يشترك الطلبة في تنفيذ أفلام قصيرة مع طلبة مخرجين وكاتبي سيناريو، ومصوريين، إلخ وذلك تحت إشراف سينمائي معروف. نفس الشيء يحدث بالنسبة لمدرسة ENSAD التي تقوم بإعداد مسؤولين عن الديكور.

- A. M. G. - لقد قمتم بتكوين ورش عمل جديدة. ما هي؟ وكيف يتم

تنظيمها؟ ولأى هدف؟

- C. S. - لقد أدخلنا بصفة خاصة في السنة الثانية، دورات قناع وشعر،

وفن عسكري، ومبارزة، وارتجال، وفن التهرج، وفن المسرح والإخراج، حتى يتسنى للطلبة التعرف على أنظمة أخرى والاحتكاك بضرورات أخرى.

- A. M. G. - هل توجد ورش عمل خاصة بالفناء، والتأليف الموسيقي؟

- C. S. - توجد محاضرات في الصوت الكلامي والصوت الفنائي وتعريف

بمبادئ الموسيقى. يشترك الطلبة في ورشة عمل للفناء متعدد الأصوات في السنة الثانية. إننا نفكر في عدة مشاركات مع الكونسرفتوار القومي العالي للموسيقى (CNSMDP)، وذلك سيخصص للطلبة الذين يرغبون في تنمية أو تأكيد ممارسة العزف على آلة. ولدينا أيضاً مشروعاً لإدماج موسيقيين شبان تم إعدادهم في كونسرفتوار الموسيقى لكي تتاح لهم فرصة الالتقاء بممثلين ومخرجين وذلك من أجل وضع موسيقى للمسرح.

- A. M. G. - هل تفكرون في الاستعانة بأشخاص آخرين خارج تخصص

المسرح؟ على سبيل المثال راقصين، مصممي رقصات، موسيقيين ويمكن أيضاً فناني عرائسي، وفناني السيرك؟

- C. S. - إن أساتذة الحركة الذين يقومون بالتدريس في الكونسرفتوار هم

راقصون ومصممو رقصات، ويمكن لطلبة السنة الثالثة الاشتراك في ورشة عمل

للرقص. أتمنى أيضاً أن يُمكن لشخص مثل Josef Nadj أن يدير ورشة عمل في السنة الثالثة. و بما أن الرقص قد اقترب كثيراً من المسرح في السنوات الأخيرة، فإنه من الجائز أن يقترب المسرح هو أيضاً من الرقص.

- A. M. G. - هل فكرتم في فنانى السيرك أو فنانى المهرج كعناصر

خارجية؟

- C. S. - لقد قام Alexandre Del Perugia بإلقاء محاضرات في فن

الإكروبات في الكونسرفتوار، وهو فنان وتربوى معروف.

وسنحاول التعاون مع مدرسة CNAC، ونتصور ورش عمل مشتركة مع طلبة ممثلين وطلبة سيرك. حالياً، لدينا في الكونسرفتوار طالبة من CNAC، تحضر الدورة، وهناك أيضاً طالب ممثل يقضى عاماً في مدرسة CNAC، في شالون. ولا أستبعد تعاوناً مع فنانى المهرج.

- A. M. G. - لم تظنون أن تعليمًا متعدد التخصصات يُمكن أن يسمح

للطلبة بالاشتراك بعد ذلك في عروض لا تنتمى بالنظام الأساسى الذى يتم تدريسه وهو المسرح؟

- C. S. - يحدث أن يوجد طالب بدأ في دراسة المسرح أن يغيّر مساره

ويتجه إلى الموسيقى أو الغناء، ولكن هذا استثناء. لا يوجد معنى للتعليم متعدد التخصصات الا لتوسيع مواهب الممثل. ولو أن هذين النظامين يقتبسان من بعضهما البعض، فإن الرقص والمسرح لن يختلفان أبداً. في الموسيقى، على

مستوى معين، كل المازفين على آلات مختلفة يتعلمون الهارموني ولكن ليس ليصبحوا في آن واحد مهرة ومؤلفي موسيقى. إن الفنون المختلفة، حتى لو أثرت بعضها البعض، يجب أن تجود في تخصصها ولا تخلط الممارسات.

A. M. G. - من وجهة نظركم، هل يتبع التعلم متعدد التخصصات التطور العام للعروض أو يكون في صالحة؟

C. S. - الاثنان. حيث إن ممارسة الفن المسرحي قد تغيرت، فإن التعليم كان لابد له أن يفتح على أنظمة أخرى، مما سيكون له مردود بالتأكيد على تطور المسرح.

A. M. G. - هل تعتقدون فعلاً أنه من الممكن إعداد فنانين متعددي التخصصات بالكامل؟ وهل هذا مرجو؟

C. S. - لا، سيصبح الشخص أفضل دائماً في نظام عن الآخر. الشخص الذي يلتحق بمدرسة للسيرك بعد نجاحه في مسابقة، ويقضى في دراسته أربع سنوات، سيكون دائماً أفضل في هذا المجال عن شخص يكون قد تعلم في مدرسة تمثيل.

A. M. G. - ما رأيكم في "التهجين"، وفي "الخلط" فيما يخص الفنون، طبقاً للمصطلحات الحالية؟ ألا يمثل ذلك تهديداً لانهايار الحدود، والخصائص لكل نظام؟

C. S. - في الوقت الحالي، هي لا تنهار، بل تثري من هذه الفرق. إن ذلك يثري الرقص، ويثري المسرح. إن هاتين الممارستين الفئيتين لم تختلطا بل كل فن منهما يتميز عن الآخر، ولكتهما تجددتا. لقد حدث ثراء متبادل.

يوليو ٢٠٠٣

الإعداداد فى المدرسة العليا

لفن المسرحى فى المسرح القومى باستراسبورج

Corine Pencenat

بدأت الدراسة عندما كان يتم تغيير فى الاتجاهات فى مدرسة TNS. ولكن خلال فترة رئاسة Jean - Louis Martinelli، تمت بعض التجارب وبعض المحاضرات فى اتجاه الإعداد متعدد التخصصات للممثل. لقد اخترنا أن يكون البحث على شكل مقابلات مع مديرة الدراسات، Dominique Lecoyer، التى مازالت تقوم بوظيفتها مع المدير الجديد لمدرسة Stéphane TNS (Braunschweig) تولى مسئوليات وظيفته فى أول يوليو ٢٠٠٠)، ومع Marc Proul، المسئول عن الإعداد الجسدى فى مدرسة TNS. نستعرض مجموعة تجارب تمت مع المركز القومى لفنون السيرك الفترة التى كان فيها - yean Louis Martinelli يدير المسرح والمدرسة فى TNS، ثم انتهى بمقابلة مع S. Braunschweig، حيث تم سؤاله عن اختياراته القادمة وعن وجهة نظره تجاه تعدد التخصصات.

المدرسة.

تمت آخر دراسة عن إعداد الممثل فى TNS التى قام بإعدادها معمل الأبحاث عن فنون العرض فى CNRS فى عام ١٩٨١^(١). وإذا كانت المدرسة

(١) Jeanne - Marie Bourdet: المدرسة القومية العليا لفن المسرحى فى استراسبورج "من العلم إلى الإبداع"، فى إعداد الممثل - دراسات - تجميع وتقديم Anne - Marie Gourdon، CNRS، باريس، مجموعة فنون العرض/ طرق الإبداع المسرحى، مجلد ٩، عام ١٩٨١، ص ١٩٥ إلى ص ٢١٥.

حتى يوليو ٢٠٠٠، مقسمة إلى ثلاثة أقسام، الأداء، إدارة المسرح، المينوغرافيا/ التي أخذت مكان الديكور، فإن عددًا من النقاط قد تغيرت منذ هذا الظهور، لقد قررنا مع Dominique Lecoyer أن نتخذ عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ كمثال حتى نقدم هذه التطورات. لقد أدركنا هبوط عدد الأساتذة بالنسبة للثمانينيات، الدائمين إلى النصف. الكوّة للأستاذة الدائمين لقسم الأداء قد هبط من ستة إلى ثلاثة أساتذة. وأن المحاضرات التي يحضرها طلاب الثلاث أقسام، لفن المسرح والتاريخ الاجتماعى للمسرح، ليست بصفة دائمة بل على العكس، تم استكمال الفريق الدائم المحدود بأستاذة على وضع مؤقت.

يتم الإعداد دائمًا على مدار ثلاث سنوات. وتنظم مسابقة لقبول الطلبة الجدد كل سنتين، بحيث يكون هناك دائمًا دفتان تتلقيان إعدادًا في المدرسة. تتم المسابقة على مرحلتين: شهر استماع للدورة الأولى وأربعة أيام للدورة الاختيارية التي تتيح التعرف على عمل المقبولين مع أساتذة المدرسة. يتم اختيار أربعين متقدمًا بعد الاختبار الأول ويصل عدد الدفعة الجديدة إلى اثني عشر طالبًا.

حتى عام ٢٠٠٠، كانت السنة الأولى تولى أولوية للمحاضرات والدورات المحددة لكل قسم. كانت هذه المحاضرات صباحية، وكذلك محاضرات تاريخ المسرح، والفلسفة وتاريخ الفن، وهى محاضرات مخصصة لطلاب كل الأقسام. العمل في الورش كان يتم في فترات بعد الظهيرة.

بدءًا من العام الثانى، بالإضافة إلى المحاضرات المنتظمة، كان مختلف الطلبة الذين يتلقون إعدادًا خاصًا بكل قسم يجتمعون حول أستاذ زائر (مخرج، ممثل، كاتب) في ورش مدتها من ستة إلى ثمانية أسابيع، وكان الأستاذ يقوم بتحضير

مشروع محدّد مع المجموعة. فى نهاية هذه الدورات، كان يُقدّم عرضاً أمام فريق TNS، ولكن وأحياناً أمام جمهور خارجى. كان العام الأخير مخصّصاً للانفتاح على العالم المهنى. كان J. L. Martinelli قد أدخل تجربة سينمائية لكل الطلبة، وكذلك عروضاً عامة لعرض، خلال مناسبات مثل مهرجان Avignon أو مهرجان Hérison.

ونشير إلى المقابلة التالية مع D. Lecoyer والتي هى حصيلة السنوات التى مرت تحت إدارة Jean - Louis Martinelli، ودارت حول الإعداد متعدد الأنظمة للممثل. المهم أن نرى كيف استطاعت هذه المسألة أن تُسجّل فى واقع تشغيل المدرسة.

مقابلة مع Dominique Lecoyer

Dominique Lecoyer حاصلة على درجة ماجستير فى الفنون الجميلة من جامعة Lille III. هى مشاهدة مستديمة لعروض المسرح أثناء السنوات الأربعة التى عملت فيها فى وكالات الاتصال كمحررة، ثم قامت بالعمل كسكرتير عام فى Salamandre فى مسرح المنطقة القريية Pas - de - Calais تحت إشراف Gildas Bourdet و André Guittier (١٩٨٧ - ١٩٩٠) فى منطقة Nanterre تحت إشراف J. P. Vincent (١٩٩٠ - ١٩٩٤). ثم طلب منها J. L. Martinelli أن تعمل فى مدرسة TNS فى وظيفة مشرفة على الدراسات.

- ما الذى قادك إلى وظيفة مديرة الدراسة فى مدرسة TNS؟

- Lecoyer - فى المشروع الذى تقدّم به J. L. Martinelli للمدرسة، أعاد تحديد وظيفة مدير الدراسات وركّز على وظيفة تنسيق الدراسات لضمان مرور

المعلومات، وتنسيق أماكن العمل، على تسهيل علاقة الطلبة بالمجال المهني، وتنظيم النصائح التربوية، على إدارة ميزانية أنشطة المدرسة. كل هذه المهام كانت تتفق تمامًا مع مشوارى المهني السابق، مع فرصة إضافية للعمل في إعداد مهنيين مستقلين. إن فكرة العمل في TNS، وبصفة خاصة في مدرسته العريقة، وفرصة الوصول إلى بداية مغامرة في المسرح مع فريق جديد لإدارة مجتمع في عام ١٩٩٥ حول J. - L. Martinelli، كل ذلك زاد من حماسي مباشرة. ولقد كنت قد تابعت عروضه الأخيرة، وخصوصًا عرض الكنيسة L'Eglise للكاتب Céline، الذي كان قد أنتجها بالاشتراك مع مسرح Amandiers حيث كنت أعمل.

إن المديرين السابقين للدراسات (Claude Petit - Pierre Alain Knapp) Cattherine Delattre كانت مسئوليتهم تربوية في المقام الأول. كانوا مسئولين عن التعليم، خصوصًا لقسم الأداء، مع القيام بوظيفة إدارة مجمل الأنشطة في المدرسة بالاتصال المباشر مع مدير TNS. كان يوجد إدراى محدّد في المدرسة يعمل بجانب Catherine Delattre تحت إشراف Jean - marie Villégier. في هذا التنظيم الجديد، الذي أعده J. L. Martinelli، ليصبح أكثر اتصالاً بتشغيل المسرح، ثم إلغاء وظيفة الإدارى المحدد في المدرسة وتولى قسم الأداء الوظيفة التربوية عن طريق مسئولين عن القسم الذين تم تغييرهم خلال ست سنوات في البداية، ممثلين، (Jean - François Perier - Laurence Roy) ثم أساتذة دائمين في المدرسة (Marc Proulx) من ١٩٩٦ إلى ١٩٩٧، و Etienne Pommeret من عام ١٩٩٨ إلى عام ٢٠٠٠).

- كيف كان تعريف التربية في المدرسة؟

J. L. Martinelli - Lecoyer - ممكن الرجوع إلى وثيقة التعليم التي نشرها في Séquence^(٢) والتي تعرّف بالتحديد أهم توجهاته لمدرسة TNS. نجد في الوثيقة خصوصاً مسألة حماية المسارات الفردية داخل مجموعة، وتشجيع الصلات في الحياة المسرحية، وإطالة ممارسة ورش العمل التي تجمع أقسام مختلفة، تنفيذ أفلام سينمائية في السنة الثالثة.

"التفكير في منهج إعداد، التساؤل عن النقل، ذلك يعنى الوصول إلى الأهم، يعنى أنه من الممكن اقتراح مشروع حياة في الفن للطلبة الشبان. التفكير في هذا المكان للاكتشافات يتطلب اقتراح "طوبائيات حقيقية" (...) يجب على المسرح أن يمنع المدرسة أن تكون فقط مدرسة ولكن (...) أن تفكر كمدرسة مهنية، وبالتالي كمسرح^(٣).

كانت التربية تتحدد في مجاميع فنية أو هي اجتماعات تربوية التي ضمت في البداية ممثلين من الفرقة، أعضاء من الفريق الفني، طلبة قدامى للمدرسة. لقد كان J. L. Martinelli نشيطاً للغاية في انفتاح المدرسة على الحياة المهنية، ليس فقط فيما يخص الأداء المسرحي ولكن أيضاً الكتابة، الإذاعة، السينما. لقد قام أيضاً بانفتاح المدرسة على أوروبا وذلك عن طريق إيجاد تقارب مع المدارس الأجنبية (موسكو، برشلونة، بودابست، ميونخ، ميلانو) وذلك بفضل أن مدرسة TNS كانت قد أصبحت عضواً في اتحاد مسارح أوروبا.

(٢) Séquence 1 - مدينة استراسبورج، TNS، ١٩٩٤.

(٣) Séquence 1، صفحة ٩.

- هل حضر الطلبة المجلس التربوي؟

- Lecoyer - لا . كانت هذه الاجتماعات تضم كل الأساتذة و المهنيين المعنيين بالفصل الدراسي السابق للاجتماع، وكان المطلوب تقديم تقرير تربوي عن كل طالب. وبعد ذلك كان يتم إعداد تقرير ملخص عن كل طالب من جانب الأستاذ المسئول عنه، ومدير الدراسات.

- هل كان هناك اهتمام لتنمية إعداد متعدد التخصصات؟

- Lecoyer - إن تعدد التخصصات موجود فعلاً عن طريق أقسام الأداء المختلفة، وأقسام السينوغرافيا وأقسام إدارة مسرح في داخل نفس الدفعة الطلابية. وهذا يميّز هذه المدرسة منذ إنشائها في عام ١٩٥٤ . هذا الوضع الخاص يفتح مجالاً يسمح بالتقارب خارج الوقت المخصص للورش المشتركة، فمثلاً يمكن لطالب يدرس السينوغرافيا أو طالب يدرس عمل ريجسير أن يتلقى تعلمًا لآلة موسيقية، ويمكن لطالب ممثل أن يحضر تدريبًا في الضوء مع طلبة يدرسون السينوغرافيا وطلبة يدرسون عمل ريجسير. يمكن للمسارات أن تحدد وفق اتجاه كل طالب خصوصًا في السنة الثانية والسنة الثالثة.

ومن جهة أخرى، فإن من أهم ما يميز هذه المدرسة أيضًا منذ وقت طويل هو الانفتاح على أنظمة تكميلية لأداء الممثل، خصوصًا بوجود الأستاذ Fernand Simon^(٤) الذي يقوم بتدريس فن Tai - chi - رمى الرُمح، ومؤخرًا التنفير. لقد قام باعداد، لأكثر من ثلاثين عامًا، أجيال من الممثلين تأثروا إلى حد كبير بالكاريزما

(٤) Fernand Simon خريج مدرسة فنون الديكور باستراسبورج. انضم إلى TNS في

التي يتميز بها. وكما يحدث غالباً في مجال الأعداد، الشخصى وليس فقط وظيفته، هو الأهم. لقد حاولنا أن نملأ الفراغ الذى سببته خروج F. Simon إلى المعاش وذلك بضم M. Proulx إلى الفريق الدائم فى عام ١٩٩٥ كانت سنوات ثرية جداً بالنسبة للطلبة الممثلين للمجموعة ٣٠ و ٣١^(٥) التي حظيت بتعليم F. Simon و M. Proulx ولقد استمر F. Simon فى المدرسة حتى ديسمبر عام ١٩٩٩ .

هناك مظهر آخر خاص بتعدد التخصصات ظهر فى العلاقات التي استطعنا إيجادها مع مدارس أخرى مثل المركز القومى لفنون السيرك أو كونسرفتوار الموسيقى فى مدينة استراسبورج أن هذه التقابلات داخل المدرسة وبين المدارس المختلفة تسمح للطلبة بانفتاحات فنية حقيقية.

- هل كانت توجد علاقات عمل بين الأساتذة؟ اتفاقات أو اشتراك بقدرات مختلفة حول مشروع محدد؟

- Lecoyer - إن دورى هو أن أعمل لوصول المعلومة، وأن يعرف كل شخص عمل الآخرين. فى يوم واحد، يعمل الطالب الممثل عادة مع ثلاثة أو أربعة أساتذة مختلفين: تاريخ المسرح فى الصباح، التمرين على آلة موسيقية أو غناء ظهراً، تمثيل نص بعد الظهر، وتحضير قراءة فى المساء...

(٥) إن الانتماء إلى المجموعة مفهوم لدى الطلبة قوى جداً خلال السنوات الثلاثة فى مدرسة TNS وأيضاً أثناء الحياة المهنية. فى كل موسم، يتعايش نحو أربعين طالب، منتمين إلى أقسام مختلفة، ويتم تقسيمهم إلى مجموعتين وعندما تخرج مجموعة، تدخل مجموعة جديدة.

فلنأخذ مثالين محددين، الأول يظهر كيفية الانتقال بين المواد والتي يتولاها الطالب بنفسه والذي يستكمل عمل أستاذ وذلك بطرح أسئلة متصلة بأنشطة أخرى أثناء اليوم. أثناء الورشة التي كان يديرها Jean - Louis Hourdin مع المجموعة ٢٢ في يناير - فبراير عام ٢٠٠٠ بدءًا من هرجات المصور الوسطى، ارتبطت كثير من الدروس عضوياً بعمل الورشة: اهتمت محاضرة تاريخ المسرح التي كانت Ginette Herry مسئولة عنه بهذه الحقبة الزمنية. وقادت Ariane Lorentz، أستاذة آلة الأكرديون، توليفة، قام بتنظيمها Philippe Geiss من أجل تكوين جوقة بواقين مرتبطة بالورشة. وقامت كل من Françoise Rondeleux، أستاذة الغناء Stéphanie Delva، معيدة، بتحضير مقطوعات غنائية لـ Georges Brassens في نفس الاتجاه. وقام Marc Proulx، أستاذ الأداء المقنّع، بتوجيه نصائح إلى إحدى طالباته في مجال مشاهد الأداء المقنّع، داخل إحدى الهرجات. أن ممارسة الطلاب بأنفسهم فيما تقدمه المدرسة من فرص ثمينة هو الذي يؤهلهم فنياً على أحسن وجه. ذلك يعتبر ضروره محددة للمشروع الفني الذي توجهوا إليه.

وهذا مثال آخر: Françoise Lebrun، المسئولة عن عمل شرح وقراءة نصوص Marc Proulx, Françoise Rondeleux، هم أعضاء في المجلس التريوى في عام ١٩٩٥، كانوا قد اشتركوا في اختيار الطلبة الممثلين في المجموعة ٣٠، وقد بدأوا اعداد المجموعة بمسار بين المواد الثلاثة (نص، غناء، أداء مقنّع) خلال ثلاثة أسابيع، لم يكن يكتفى كل واحد منهم برؤية ما يحدث لدى الآخر، ولكنه كان يشترك في العمل. كان الغرض هو إحداث تقابل بين الأنظمة من أجل خلق ديناميكية فعالة، جسدية وذهنية، وقد سمح هذا التنظيم منذ بداية المحاضرات بربط الممارسات، وكذلك خلق تجانس في التعلم بالنسبة للطلبة وللاساتذة.

إن ورشة السنة الثالثة، "موليير - تسليّة" لنفس المجموعة قد قامت بإدارتها Françoise Lebrun بعد مرحلة أولى من البحث والمونتاج لنصوص والتي تمت في منتصف السنة الثانية (إبريل ١٩٩٧) وقام بتسجيله سينمائيًا Claude Thiébaud. من ٢٤ نوفمبر إلى ١٣ ديسمبر عام ١٩٩٨، تطوّرت هذه المرحلة الأولى لتصبح ورشة عمل، تضم طلبة سينوغرافيا وطلبة ريجيسير، والتي تم تقديمها للجمهور في استوديو Kabalé^(٦) من أجل هذه المناسبة، استعانت Françoise Lebrun بـ F. Rondeleux و M. Proulx لعمل متصل بالنصوص. كانت هذه العملية لحظة هامة بالنسبة للطلبة. ولكن ظهر أن التجربة دقيقة إلى حدّ ما لتنفيذها بين مختلف المشتركين. كان الفرض، من جهة، تجنب عدم اتزان بين المواد المقترحة ومن جهة أخرى، أن يشعر الطلبة بارتياح بصورة كافية للقيام بطرق تعبير مختلفة في آن واحد، دون أن يكون ذلك على حساب المعنى الفني للاجمال بالعرض.

- لقد قام بعض المشتركين أو الأساتذة بتنمية أنشطة ما بين المدارس هل كان لدى Etienne Pommeret تعاونه مع Georges Aperghis (١٩٩٨)^(٧)، وتعاون Michel Cerda مع CNAC ودعوتهم في TNS (٢٠٠٠)^(٨)، وأيضاً

(٦) قاعة استوديو Kabalé افتتحتها والتي J. L. Martinelli هي امتداد لأبنية مدرسة TNS في خارج المسرح، وكانت مخصصة لتقديم الأبحاث والورش وعروض ذات ميزانية صغيرة.

(٧) بدأ التعاون بين TNS وكونسرفتوار الموسيقى في سبتمبر/ أكتوبر عام ١٩٩٧، وأدى إلى تقديم عرض Résistances / Ritournelles في إطار مهرجان Musica في نفس العام. واستمر العرض عام ١٩٩٨ في مدرسة TNS.

(٨) عمل M. cedra مع طلبة مدرسة CNA وطلبة مدرسة TNS باستمرار أسبوعياً.

Mayor (٢٠٠٠) اهتمامات فنية خاصة لتنمية تبادل مع الكونسرفتوار الموسيقى أو مع CNAC ؟ ولماذا تمّ استدعاؤهم ؟

- Lecoyer - نعم اعتقد أنه بالنسبة لكل واحد منهم، حدّد المشروع الفني رغبتهم في ضم طلبة من مدارس مختلفة.

كان G. Aperghis يعرف جيداً مدرسة TNS، وكان يقيم في الكونسرفتوار القومي بمنطقة استراسبورج. كان قد أدار ورشة في TNS انتهت بتقديم عرض. هذه الورشة الجديدة قد جمعت سبعين طالباً تقريباً من المدرستين، وأعيد العرض خلال الموسم ١٩٩٧ / ١٩٩٨، وتم تقديمه في سبتمبر عام ١٩٩٨ في مدرسة TNS في إطار مهرجان الموسيقى المعاصر Musica. لقد تم تكوين هذا العرض بدءاً من مقطوعات ونصوص كتبها G. Aperghis، وقام بالأداء موسيقيو الكونسرفتوار وممثلون من المجموعة ٢١ من مدرسة TNS التي كان يديرها Etienne Pommeret، المسئول عنهم تربوياً. كان الأمر بالنسبة لـ G. Aperghis هو خلق "آلة" لإنتاج الأداء بين الموسيقيين والممثلين، صور وموسيقى، أصوات نبيلة وأصداء غليظة.

كان Michel Cerda، له صلات بمدرسة CNAC و مدرسة TNS، وكان قادراً على إيجاد أرضية التقاء بين فناني السيرك والممثلين. عمل طلبة المجموعة ٢٢ في البداية وحدهم معه على نصوص Serge Valletti، ثم انضم إليهم طلبة من مدرسة CNAC لمدة عشرة أيام، كان العمل في الصباح مخصصاً لأعمال مفاجأة مرتبطة بالكتابة (تكوين رواية - صورة، البحث عن أشياء خارج المدرسة، التقدم أمام كاميرا في أقل من دقيقتين، تنفيذ فيلم قصير في ساعتين) ويفن السيرك. كانت فترات بعد الظهيرة مخصصة لعمل ورشة لمجموعات من

خمس طلبة، مكونة من ممثلين وثنائي سيرك بدءًا من كراسة مشتركة للمهمات. كان على كل مجموعة تأليف قطعة صغيرة مدتها خمسة عشر دقيقة، على أن تقدم يوم ١٢ يوليو عام ٢٠٠٠، بهذا الهدف، كان عليهم اختيار مكان في المسرح، إكسسوارات (كراسى، خيط، ألواح تحميل، أغطية) ونص لأديب مسرحى معاصر (Eugène Durif, Serge Valletti, Nölle Renaud, Philippe Minyana)

كان يقترحه Michel Cerda.

كانت Laurence Mayor قد نضدت مشروعًا مسرحيًا مأخوذًا من ثلاثة Strindberg "Chemin de Damas". كان عملها يركّز على مداخلة سيركية لشخصية المجهول وعلى مساحة أداء دائرية. فى إبريل عام ١٩٩٩، نظمت تدريب لمدة خمسة عشر يومًا فى مدرسة CNAC يضم طلبة ممثلين من المجموعة ٢٢ وطلبة من مدرسة CNAC، وكان الفرض هو توصيلهم إلى أرضية أداء غير نفسى حول هذا النص. وفى خط موازى لذلك، استطاع طلبةا الممثلون ممارسة الألعاب البهلوانية (الحبل) الخيط، والثرومبولين، والترابيز فى مدرسة CNAC وذلك بمصاحبة ثنائي السيرك الشبان. الصلة بين مجموعتى الطلبة كانت قوية لدرجة أن نفس الطلبة قد تقابلوا سويًا فى مدرسة CNAC مع Marc Proulx و Eric Houzelot من ٢٠ إلى ٣١ مارس عام ٢٠٠٠. وبعد ذلك، استمر العمل على عرض "Le Chemin de Damas" فى TNS مع طلبة المجموعة ٢٢ فقط، من ٢ مايو إلى ٣ يونيو عام ٢٠٠٠.

هذه المقابلات فى العمل، عندما يحالفها الحظ لتمتد على عدة مواسم، تسمح بالاستفادة من التكامل فى الممارسات دون أن تضيّع خصائص كل منها، بل بالعكس هى تؤكد عليها فى إطار نفس التحدى الفنى. إن الروابط تتشابك بكل ثقة، وتبرز المواهب خلال هذه الأوقات المشتركة، ونتمنى تواجد فنانين على نفس

الخشب آتين من هاتين المجموعتين اللتين اختارت كل واحدة منهما الأخرى ولهما الرغبة أن ينفذوا مشروعات سوياً، مع تأليف أشكال مسرحية جديدة. إن أفكر فى مسرح François Tanguy لـ Radeau، وفيما كان عليه مسرح Eric Da Silva، وفى عرض "صرخ الحرياء Le Cri du Caméléon"، الذى نفذه Josef Nadz مع دفعة طلبة خريجي مدرسة CNAC، وفى بعض عروض G. Aperghis أو Heiner Goebbels. إنها كلها بالنسبة لى خطوات تقع بين الفنون التشكيلية والموسيقى والسيرك والمسرح والرقص.

- هل كان لدى المدرسة الرغبة فى تشجيع إمكانية مسرح من هذا النمط؟

- Lecoyer - إن الفكرة الطموحة للمدرسة هى إعداد جيل ممثلين، وريجسيرات وسينوغرافيون سوف يشتركون فى الإبداع بعد ذلك، بخطى شخصية، دون أن تقرض عليهم أمثلة يسرون وراءها. لقد مضى وقت التعلم والنضوج الذى يقود الطلبة إلى الاحتكاك بممارسات مختلفة، إن الطرق تصبح فردية أو تتحدد بالنسبة لمجموعة يختار أعضاؤها بعضهم البعض. إن المسرح القومى الشاب^(٩)، يقدم فرصة لذين يرغبون، والذين لديهم مشروع مهم، وأن تمتد المبادرات الشخصية بواسطة ماكينات عروض. بعض قدامى الخريجين، مثل Jean - yves Ruf وفرقة "Le chat Borgne"، وكانوا ضمن المجموعة ٢٩، كانوا قد نفذوا عروضاً حساسة وظريفة لا يكون فيها النص بالضرورة فى

(٩) المسرح القومى الشاب جمعية (فانون ١٩٠١) مدعّمة من وزارة الثقافة والاتصال. يمكن أن يشترك فى تمويل مرتبات الفنانين فى JTN الذين تم تعيينهم بعد بحث. هذه المساندة المالية يمكن أن تمنح لكل المهنيين العاملين فى الفن المسرحى. مخرجو مسرح، سيرك، ومصممو رقص.

المركز. يجب أن نترك للزمن الوقت ليعمل لكي نرى ظهور مقترحات قوية وشخصية.

- كيف يتم الاتفاق على التبادلات بين المدارس؟ وعلى أى معايير؟

- Lecoyer - من المهم أن تكون المدرسة التى يتم معها التبادل تمثل شىء تكميلي عما يوجد فى مدرسة TNS وأن يتيح ذلك أرضية اكتشاف متبادلة.

- لقد تم تبادل بين مدرسة مسرح الفن فى موسكو والمجموعة ٢٩ (١٩٩٥) وبين أكاديمية ميونخ والمجموعة ٢٢ (١٩٩٨). مع أخذ فى الاعتبار أنه كانت توجد مشكلات لغة، هل أدت هذه التبادلات إلى عمل أكثر توجيهًا نحو الجسد، الرقص، القناع؟ هل كان هذا التبادل ثريًا من وجهة نظر تعدد الأنظمة.

- Lecoyer - عندما تمت مقابلات مع المدارس الدولية، حدثت التبادلات الأكثر ثراء خلال جلسات عمل مشترك فى الرقص، الاكروبات، الأداء المقنع، الموسيقى... تسمح هذه الأنظمة بتقارب مباشر بين الطلبة الذين يعملون سويًا ومشاركة مباشرة للذين يتابعون عمل الآخرين دون حدود اللغة. إن الثراء المتبادل الذى ينتج عن ذلك ينبع من اكتشاف ممارسات مختلفة، وتكميلية تسمح لهم بتحديد نسبة تجاربهم الخاصة. لابد من مرور فترة تبادلات طويلة بصورة كافية لتغطى أول مرحلة من اكتشاف الآخر والدخول فى المادة نفسها لاقتراح حتى.

- عندما نقرأ ما تم من أنشطة فى السنوات السابقة، ندرك أن المقبولين كانوا قد مروا بالثلاث سنوات الدراسية. بالنسبة للمجموعة ٢٠: Eric Lacascade (مخرج)، Françoise Lebrun، و Enzo Cormann (كاتب). بالنسبة

للمجموعة ٣١: Françoise Bette (ممثلة)، Etienne Pommeret، هل كان ذلك نتيجة إدارة تربوية؟

- Lecoyer - هذه الرغبة في إشراك نفس المشتركين من سنة إلى أخرى لنفس المجموعة يتفق مع رغبة تربوية لتعميق التعلم، وذلك بمتابعة مسار فني. هذا النظام المتبع على فترة أكثر طولاً يتيح إمكانية للطلبة والأساتذة بالمرور بالتجربة الخاصة بالزمالة، كما يمكن أن تعيشها فرقة دائمة مع مخرج مثلاً. وذلك يوجد ثوابت مستقرة في مدرسة ترى دخول المسرح اقتراحات فنية متنوعة للغاية، مع تجنب إضرابات مشتركة.

- بين السنة الأولى والسنة الثانية للمجموعة ٣٢، يبدو أنه توجد تشابهات بين الدورات المقامة مع مدرسة CNAC ومدرسة TNS والتي نظمها Laurence Mayor ، الدورة التي أدارها Eric Houzelot و Marc Proulx في CNAC مع طلبة TNS، وتدخل Jean - Louis Hourdin على المسرحيات الهزلية والمهرجات في القرون الوسطى. إن السيرك وعروض المسرحيات الهزلية من القرون الوسطى يظهرون مساحة أخرى لعمل مختلف عن مجرد شرح النص، هل كان ذلك ضمن مشروع تربوي؟ وهل يكون لذلك نتائج على مستوى الإعداد؟

- Lecoyer - بالفعل إنه من حسن الصدف أن يكون J. L. و L. Mayor Hourdin وهما طلبة قدامى للمدرسة^(١٠)، قد دخلا مع نفس مجموعة الطلبة.

(١٠) L. Mayor كان ضمن المجموعة ١٥. و Jean - Louis Hourdin ضمن المجموعة.

إن أعرف أنه يوجد إعداد لفن القناع فى المدرسة منذ عام ١٩٥٧، منذ ما كان Pierre Lefèvre مسئولاً عن الدراسات، ثم Glaude Petipierre من ١٩٧٣ إلى عام ١٩٨٣ إن صدى كل ذلك قد وصل إلى الطلبة.

- لقد تلقت المجموعة ٣٣ إعدادًا اشتمل على دورة عن الكباريه فى الثلاثينات وكان يديرها Marie - christine Orry و Jean - Marie Hummel، ودورة عن الرقص مع Francis Viet، ثم اسبوعان مع Michel Cerda حيث كان يتقابل طلبة من CNAC و TNS فى استرسبورج. إن الكباريه والرقص والسيرك هم جميعًا معطيات أخرى تخص مجرد شرح نص. هل كان ذلك نتيجة توافر ظروف أو اختيار واعى؟

- Lecoyer - هنا أيضًا، لا يجب أن نرى ذلك كـرغبة حرّة فى وجود ارتباط. ومع ذلك، فإن الانفتاح على مجالات أخرى سجلت غير النص كان فعلًا مسجلًا بالكامل فى المشروع التربوى. وأكثر من ذلك، كل مشترك بينى مشروعه وفقًا لورش أخرى ومع التبادل مع الطلبة. فلنأخذ مثال الكباريه الذى نظمه Marie christine Orry^(١١) لممثلى المجموعة ٣٣ فى مارس عام ٢٠٠٠ التى استمرت أربعة أسابيع والتى قدمناها فى CNAC فى ٣٠ مارس. إن ريبورتوار الأغنيات التى أختارناها (Jean Nohain, Mireille, Charles Trenet ...) بدا خفيفًا فى البداية، وغير منتظر بالنسبة للبعض بالنسبة إلى الفكرة التى لديهم عما يتم تعلمه فى مدرسة للمسرح مثل مدرسة TNS. ولكن رويدًا رويدًا، ظهر أن التمرين

(١١) M. - C. Orry خريجة مدرسة TNS فى المجموعة ٣٣. واشتركت فى التمثيل

فى بعض العروض الخاصة بـ G. Aperghis وهى حاليًا تعمل فى الفرقة الدائمة

لـ Stéphane Braunschweig.

ضروري علي مستوى الدقة الحركية وعلى مستوى الأداء، حيث أن الغرض ليس فقط الغناء بطبيعية وسهولة، ولكن أيضاً تخطى هذه المشكلة لأداء النصوص. وقد تدخل Jean - Marie Hummel بنفسه، وساعد أيضاً كثيرًا الطلبة عن طريق العزف على البيانو. كان Francis Viet مصممًا للرقص وعضوًا في فرقة Pina Bausch. وكان يدير دورة عن الرقص موازية للورشة. لقد اختار أن يعمل في الحركة وحركات محددة حتى يؤسس روابط بين عمله واحتياجات هذه الورشة. وفي النهاية، قدمنا كبارية M. - ch. Orry في مدرسة CNAC من أجل M. Cerde وفنانى السيرك الذين كانوا سيعملون مع مدرسة TNS في يوليو عام ٢٠٠٠ في استرسمبورج. أظن أن العمل المقبل الذى تمّ فى TNS قد نبع من المقابلة الأولى فى مارس.

- كيف اختار المشتركون الخارجيون داخل المدرسة صفات محددة، هل تم هذا الاختيار من أجل هدف تربوى محدد؟

- Lecoyer - إن المشتركين الذى أتوا بالكثير للطلبة هم الذين جمعوا بين الصفات التربوية والفنية.

- هل هناك روابط بين الدورات المحددة والورش التى تؤكد على الدقة فى الإعداد؟ بين المشتركين الخارجيين وأساتذة المدرسة؟

- Lecoyer - يُمكن للأساتذة المنتظمين أن يحضروا فى أى وقت دورات العمل التى يديرها المشتركون المنتسبين. توجد أحيانًا تشابهات تسمح فعلاً بإيجاد روابط طبيعية ومرجوة من الجهتين. لقد تم رصد أصداء محتويات فى بداية البرنامج حتى يستطيع كل واحد أن يستفيد يستطيع الطلبة عمومًا أن يخلقوا صلات، بين محاضرات الصباح مع أساتذة منتظمين وتداخلات فترة

بعد الظهيرة فى ورش طويلة. سواء فى مجال الثقافة العامة أو الممارسة الموسيقية، والصوتية والجسدية هذا يتطلب أن يكونوا على درجة من النضج. ويكون الأستاذ المسئول موجودًا لمساعدتهم فى إيجاد تطابقات. إن الأمثل هو مزج هذه التداخلات التى حددتها المدرسة أثناء المقابلات مع فريق فنى مشترك فى المشروع عن طريق الأستاذ المسئول عن الورشة (مؤلف مسرح، مصمم رقصات، موسيقى، مسئول اضاءة).

- فيما يخص تقييم الطلبة، ما هى أهمية الفنون الأخرى بالنسبة للنظام الأساسى؟

- Lecoyer - إن الأداء يبقى أساس العمل على ثلاث سنوات دراسية فى كل المجالات التى يمكن أن يعبر فيها عن نفسه. إن التصرف فى العمل، التقدم والمشكلات يمكن رصدها فى مختلف المواد المدروسة. يبرز العمل الصوتى أو الأداء المقنّع نفس العوائق التى يمكن رصدها فى شرح النصوص. ولكن يمكن تخطيطها بعد عمل مستمر وصعب.

- فى رأيكم، هل هناك ضرورة لإعداد متعدد الأنظمة بالنسبة لممثلى اليوم؟ وهل هذا مرجو؟ وهل يمكن تنفيذه؟

- من الأفضل توجيه هذا السؤال إلى المخرجين الذين يقودون ممثلين والذين يهتمون بإعدادهم فى السنوات الثلاث، هناك اختيارات ضرورية لأن وقت الدراسة يعتبر قصيرًا. يبدو لى أن ثراء المدرسة يمر بانفتاح فى كل المواد التى تفذى شخصية الممثل.

ديسمبر ٢٠٠٠

يسمح نتائج هذه المقابلة برصد أوجه التشابه التي ظهرت في كثير من الأحيان نتيجة "تكاثر سميد للظروف"، أكثر من كونه مشروع ترويجي محدد جداً. ولكن معرفة الامساك بالفرص هي أيضاً دليل مرونة تشغيل المدرسة.

إن التقارب بين TNS و CNAC قد نشأ من ارادات مؤسسية بالاتفاق مع أجواء العصر (لقد تميزت العشر سنوات الأخيرة بتجديد في فنون السيرك بمساندة قوية من مدرسة CNAC) ^(١٢)، وكان ذلك بفضل وجود M. Proulsx الذى انضم إلى CNAC في السنوات السابقة (انظر المقابلة التالية).

لقد تمت التجارب الأخرى عن طريق ممثلين قدامى لمدرسة TNS، أو عن طريق فنانيين، الذين كانوا على علم بسمعة TNS وشجعوا المدرسة في تبنى مشروع خاص. إنه على سبيل المثال الحال بالنسبة لـ G. Aperghis الذى كان يعيش في استرسمبورج بدعوة من كونسرفتوار الموسيقى. يبدو الإعداد متعدد الأنظمة لمثل هذه السنوات في TNS وكأنه قد تم بصورة براجماتية، ولكن هذا لا يمنع المراقب الخارجى أن يسجل شيئاً من التناقض.

ونستخلص من المقابلة أن أنظمة مثل الرقص، والغناء، وفنون السيرك ورمى القوسى، فن الأيكيدو، وفن التايشى قد تمت الاستعانة بهم كتراء تكميلية.

(١٢) ملف Libération "يحيا السيرك" "Vive Le Cirque"، باريس، ٦ و ٧ ديسمبر

١٩٩٧ "السيرك المعاصر" La Piste et La Le Cirque Contemporain

scène في "Théâtre Aujourd'hui"، رقم ٧، باريس، CNDP، ١٩٩٨ .

محاضرة الإعداد الجسدى

M. Proulx مسئول فى مدرسة TNS منذ عام ١٩٩٥ عن محاضرات صباحية لطلبة طوال العام. كل أسبوع، تخصص محاضرتين لطلبة السنة الأولى، محاضرة واحدة لطلبة السنة الثانية والسنة الثالثة. دورات مدتها خمسة عشر يومًا تسمح لهم بتعميق ممارسة الأداء المقنّع.

مقابلة مع Marc Proulx

- ما هو إعدادكم؟

- Marc Proulx - ما بين عامى ١٩٧٧ و ١٩٧٩، بالتوازي مع دراسات فى الفنون التشكيلية فى كيبك، كنت أتابع ممارسة للألعاب الرياضية الفنية^(١٣) والرقص الكلاسيكى وفن التايشى. فى محاضرات تاريخ الفن، كانت الأفلام التى تُظهر التدخل الجسدى للرسميين فى الخمسينات (Karel Appel (J. Pollock)، فنانون يابانيون من حركة Gutai) تحرك فى نفسى بحثًا قريبًا من اللياقة.

ما بين عامى ١٩٨١ - ١٩٨٣ تابعت إعدادا فى المدرسة القومية للسيرك فى مونتريال، حيث كان Franco Dragone^(١٤) يؤهلنى إلى الاداء المقنّع. وكانت المدرسة تملك فرقة، مسرح Dynamo، حيث كانت تقدم عروضًا فى الممارسات الاكروبياتية لرقص الاتصال - الارتجال^(١٥) وأداء نابع من الجمنزيم. خلال هذه

(١٣) هذه التسمية من كيبك تعنى الألعاب الرياضية، كما يتم ممارستها فى أوروبا.

(١٤) مخرج بلجيكى، يستوحى أعماله من الكوميديا دل آرت وعرض "العصر الذهبى" لأريان منوشكين. سيصبح مخرجًا لمسيرك الشمس فى كندا.

(١٥) هذه التقنية تأتى من الولايات المتحدة. رواد هذه التقنية هما H. Halriny أن هلبيرين وستيف Steve Paxton وقد مارسها راقصون ورسامون تشكيليون.

الفترة، ساعدنى فيلمان يظهران تدريب الممثل في مسرح odin الذى يملكه Eugenio Barba، على فهم ، يمكن أن يكون هدف ممثل.

خلال عام ١٩٨٥ حالفنى الحظ لأستطيع أن أعمل فى فرقة مع Mario Gonz aleg^(١٦) على القناع المحايد والمهرج.

بدأ مشوارى المهنى فى مونتريال عام ١٩٨٧ مع أول عرض لسيرك الشمس الذى تم تقديمه فى الولايات المتحدة حيث تقمصت شخصية ملك. كان البحث مستوحى من النصوص، من وثائق أيقونية وسمعية بصرية على ملك القروود، شخصية من أوبرا بكين. فى عام ١٩٩٠، أعيد العرض بمناسبة أول سفر المهرجين إلى أوروبا، وشخصية ملك المجانين تتعقد بدءاً من تقريب هزليين، الذى نقلها Grant Essler^(١٧).

بين هاتين الجولتين لسيرك الشمس، فى ١٩٨٨، عملت فى سان فرنسييسكو مع سيرك Pickle Family، وأديت شخصية مبنية بدءاً من ممارسة سيرك وأداء الفودفيل. فى نهاية عام ١٩٨٨ وبداية عام ١٩٩٠، سمحت لى جولة دولية لعرض "des clowns" مع فرقة Mario Gonzalez بتجريب "ميكانيكية المكان". كان عرض "Des clowns" ارتجالياً مع ثلاثة ممثلين، من ضمنهم Vincent Rouche^(١٨) و Normand Fauteux^(١٩) الذى تم إخراجهم وفقاً لبرتوكول دخول

(١٦) اشترك Gonzalez فى "المصر الذهبى" فى دور Ramon Granada، رقص هزلى لتابولى ومارسيل بانناكون.

(١٧) يدين Grant Essle بإعداده لـ Philippe Gaulier.

(١٨) كان Vincent Rouche مساعداً لـ M. Gonzalez، هو ممثل وعضو مؤسس لفرقة Moment مع Anne Cornu و Laurence Camby ولقد قام بإخراج عدة عروض سيركية.

(١٩) لقد تلقى Normand Fauteux إعداد ممثل (كونسرفتوار مونتريال) وراقص. وهو يمارس فن السيكيديو.

وخروج، وتوازن مسرحي، سماع الشريك و صلة مع الجمهور، كل ذلك بإشراف
.Mario Gonzalez

إن جولة عرض "La Tempête" لشيكسبير، التي قام بإخراجها Peter Brook في مسرح Bouffes du Nord في عام ١٩٩١، وعرض "un grand Meaulnes" من نص Alain Fournier، وقام بإخراجه Wladislaus Znorko في عامي ١٩٩٢ - ١٩٩٣ في مسرح Célestins في ليون، والمقابلة مع François Cervantes خلال دورة باريس في عام ١٩٩٤، كل ذلك أثري عملي كممثل.

أثناء مروري عند P.Brook، تأثرت بتحضيرات العرض التي كان يشرف عليها الممثلون (Maurice Bénichou و Alain Maratrat و Ioshi Oida). إن هذه التحضيرات كانت تسمى صفات التركيز والسماع التي كانت تساهم في إعادة تكوين المجموعة قبل العرض. كانت تساعد على مرور الطاقة نحو مركز: العرض. بالتوازي، ألهني الممثل Tapa Sudana إلى فن الكونج فو سيلات الاندونيسى.

عند Znorko، كنت أحفظ الارتجالات التي تتم وأنا مغمض العينين. عند Servantes، كان الأداء بالأقنعة ذات العيون المنحوتة التي تحد من مجال النظر، يذكرني بالعمل مع تغميض العيون. كانت المساحة المسرحية تصبح خيالية، في اتصال لم يكن في علاقة مباشرة مع الجمهور كما يحدث في المسرح الشعبي المتجول. إن صفات المساحة المسرحية تتغير وفقاً لأنماط العلاقة مع الجمهور.

أنه في عام ١٩٩٣، بعد حضور دورة عن الأداء المقنع في مدرسة TNS طلبت منى Catherine Delattre، وكانت وقتها مديرة المدرسة، أن أتدخل بصورة دورية حتى أحل مكان Fernand Simon، أستاذ رمى الرمح وفن أيكي تاي شى.

وفى عام ١٩٩٥ مع قنوم J. - L. Martinelli ویدعوة من D. Lecoyer، قبلت
وظيفة أستاذ مسئول ترویى لقسم الأداء بالإضافة إلى التحضير الجسدی وأداء
الأقنعة.

- ما هی أهدافكم فى الإعداد الذى تقدمونه فى مدرسة TNS؟

- M. Proulx - إن عملية استخدام أساليب فنية مختلفة والتمثيل أمام
جماهير من دول عديدة، كانت بالأحرى الأسباب التى قادتنى إلى تقديم عمل
"بدائى" بقدر المستطاع، يتم تعريف مجال الاكتشاف فيه بدءاً من السؤال: ما
الذى نلتقاه قبل المعنى؟ قبل التوجه إلى عقل المشاهدين، المهم هو لس جسدكم،
مما یؤدى إلى ضرورة تحديد مبادئ أساسية تخص الجسد على خشبة
المسرح.

إن أقدر قبل أى شىء الطلاب الممثلين كفنانين یملكون أدوات حسّية تساعد
المحاضرات على تميزها. بالاتفاق مع تجربتى الفنية، اقترحت عدم تحديد
ممارستهم، یعنى تدريب خيالهم بدءاً من أحاسيس جسدية، بينما فى عمل
الأداء، يكون اللجوء إلى الخيال یرتكز على النص. يجب على الممثل الجيد أن
یستطیع أن یثبت مرونة كبيرة خيالية. إن صحة الحواس عن طریق الممارسات
الجسدية یمكن أن تتمى هذه الصفة.

- إنكم تستخدمون تقنيات مختلفة: ممارسات جسدية نابغة من الرقص
اتصال - ارتجال، والإكرويات، مفاهيم موروثة من ممارستكم للفنون العسكرية،
وأخيراً الأقنعة المحايدة، تعطى طابع المهرج ذى الأنف الأحمر. كيف تربطون
بينهما؟

- M. Proulx - كل محاضرة تعتبر موقفًا جديدًا. على أن أتكيف عليه كما يجب أن يشعر الطلبة بمجرد مرورهم من عتبة باب القاعة، إنهم يخطون من حياتهم اليومية إلى مكان جديد: مكان الأداء حيث يمكن أن يحدث أى شيء. وبما أن ذلك لا يحدث تلقائيًا، فيتم تنفيذ مجموعة تمرينات جسدية بهدف فتح مساحة ذهنية تسمح لهم بإيجاد شروط للتحرك والتركيز، والاستعداد للأداء وتوسيع المجال التعبيري للحركة. تتم ممارسة تمّدّات، مجموعة حركات متصلة على الأرض، ألعاب على الاتزان وعدم الاتزان، ارتجالات مفككة بين المحطات ووفقًا وفي وضع النوم.

إن التمرينات المستوحاة من الرقص اتصال - ارتجال تؤدي إلى تعميق علاقة التبعية مع الشريك. إن نمط الحوار الجسدي الذي ينشأ يحرك مبادئ أساسية لتبادل الوزن، والتعليق، والارتكاز على الآخر دون أن يربك أحدهم الآخر. المهم هو أن تستطيع أن تسجل تواجدك للآخر مع إعطائه وزنه، مع رفعه، أو أن يتبع كل واحد الآخر بمجرد احتكاك البشرة. يجب أن نعرف الحفاظ على ضغط هذه العلاقة على مسافة مع العلم بأن في كل لحظة يمكن لأحدهم أن ينطلق نحو الآخر ويُمسك به.

إن عناصر الأكروبات الأساسية تخدم أوضاعًا تضع الممثل في وضع غير عادي. إن ضياع نقاط الرصد اليومية تثير انفتاحًا مجسديًا للسمع، وتسمح بتجريب مجازًا ما يحدث عندما ندخل إلى خشبة المسرح ونصّر على معرفة كيفية التأقلم.

يمكن أيضاً عمل تمارينات التمرينات البهلوانية - أكثر تعقيداً، أو تعلم حركات بالعصا والتي قمت بتطويرها على المسرح انطلاقاً من مفاهيم يوشو الصينية، مستعينا بكل طاقة الجسد حتى تنفيذ تصميمات بهلوانية.

إن مجمل هذه الممارسات يؤكد على الضغط الداخلى الذى يخلقه الخوف، وعلى التركيز والالتزام، وأيضاً على عدد من المفاهيم التى تساعد على المحافظة على القدرة التعبيرية للحركة، وعلى فهم أفضل لما يحدث فى حضور الجمهور. إن الدخول إلى خشبة المسرح، يعنى دخول أرض أجنبية. المهم هو تنمية ذكاء جسدى للمحسوس يكون فيه خط الأفق هو جودة تواجد الممثل، فيكون جسداً، وليس أن يكون له جسد كما يقول David le Breton^(٢٠). إن المحاضرة مع أنماط تماريناتها المختلفة، تقف على أرض مشتركة بين الجسد والحركات والنوايا. إن العمل يكون على العلامات المعطاة، النوايا الخاصة بالحركة والمكان التى يفجرها ذلك.

- فى أى الأوقات تستخدمون الأقتعة؟

- M. Proulx - وفق برنامج محدد مسبقاً، وعلى إيقاع آخر غير إيقاع المحاضرات، تتدخل دورات لعبة الأقتعة. إن ما أنقله فى هذا المجال هو مجموعة تقريريّات للقناع التى قمت بممارسته مع Tapa Sudana, Mario Gonzalez و François Servantès. يتم التدريب مع أقتعة محايدة (من الجلد)، نصف أقتعة

(٢٠) "إن المفهوم الحديث للجسد هو تأثير لشكل الفرد للمجال الاجتماعى، نتيجة انقطاع التضامن الذى يمزج الشخص بالمجموع والكون عن طريق نسيج من التوافقات حيث يكون كل شئ متماسكاً". David le Breton، أنثريولوجيا الجسد والحدائق، باريس، PUF، عام ١٩٩٠، صفحة ١٦ .

لشخصيات (من الكوميديا دل آرت (من الجلد) وأقنعة خشبية)، أقنعة من الكرتون وأنوف مهرج. إن هذه الدورات تعتمد على أقنعة ممسوكة أولاً فى الأيدى. وقبل أى تعلّم تقنى، يكون التركيز الجسدى على هذه الحركة طريقة أداء، طريقة الحلم الجسدى بالقناع، فهناك طريقة للإمساك بالقناع، ويتم دراسة الضوء الذي ينعكس على الجلد... إن الأدوات التقنية عبارة عن تمرينات جسدية تسمح بتحديد المكان الداخلى للأداء حيث يبدأ خيال الممثل. يتم إعطاءهم بالتناوب مع التمرينات الأساسية للأداء المقنّع الذى تغذية التعليمات المسرحية، ألعاب يقوم بها شخصان أو أمام الجمهور الذى يتكوّن من مجموعة الممثلين. هناك عمل على الدخول والخروج، على ميلاد وموت الشخصية، كل ذلك يكون أخيراً أسس هذا التعلّم.

- هل يوجد عنصر مشترك لجعل هذه الممارسات؟

- M. Proulx - فى هذا الإطار، "الكيف" يكون أكثر أهمية من "الشيء"، بتعبير آخر، يمكن لشخص آخر، بأدوات أخرى، أن ينقل بحثاً من نفس النوع، ونفس "الحالة الفكرية". إن مجمل هذه التقنيات يخدم اتجاه الممثل. اننى أعتبر نفسى، أثناء المحاضرات، "كقائد الأداء". المهم هو إعداد خيال الطلبة بدءاً من الأساسيس من أجل اكتشاف المساحة الخيالية التى تتحرك فيها الشخصية. إن الصعوبة تكون فى تحديد الأساسيس، يعنى فى إدراك ما يدور فى وقت معين فى مكان محدد، فى علاقة الذات بالشريك والجمهور. فى القاعة التى يتم فيها التدريب، إن نظرى ونظر الطلبة الآخرين يشكل الجمهور. إن تحديد الإحساس" يسمح للممثل فى موقف التمثيل أن يقوم بأشياء (تترجم بطريقة شغل مكان خشبة المسرح، وأن يتحرك بجسده، ويصدر أصواتاً أو جملات) ليست أوتوماتيكية.

إن مهمتى تتحدد فى مفترق علاقات عديدة بين الممثل، وجسده وذهنه، وعلاقاته بالشركاء، وبالمكان وبالجمهور حيث سيمكن ميلاد وحياة شخصية على خشبة المسرح. يتدخل قائد الأداء فى هذا التعقيد يجعل هناك شخصية. هو الذى يربط مُجمل هذه العناصر التى يقرؤها "مباشرة". يجب فهم حالة الشخصية كمفهوم ديناميكى، كحتاج لعدة عوامل يكون الممثل هو الموجة من خلالها.

ديسمبر ٢٠٠٠

إن تجربة M. Praulx مع طلبة TNS متأثرة بصورة مباشرة بإعداده الفنى فى كيبك فى مجال الفنون التشكيلية. هو يجتهد فى أن يجعل الطلبة مستقلين فى أسلوب الإبداع أكثر من أداء شخصية. وهذا يمر أيضاً باللجوء إلى الرسم، بأسلوب انتباههم للعلاقات بين الأجساد والأشياء والمكان، بإدراكهم لمعنى حركة تحددها مسلكة فى المكان. إن مختلف الأدوات التقنية المستخدمة هى وسائل تخدم تسمية "خيال مادى" بمفهوم جوستاف باشلارد Bachelard، لأن الحواس هى موجة للخيال.

تداخلات بين السيرك والمسرح.

لقد تم استخدام العديد من التجارب التى تشتمل على أنظمة مختلفة يتم مزجها بالأداء المسرحى فى مدرسة TNS. لقد اخترنا تناول التجارب التى تم تنفيذها بين المركز القومى لفنون السيرك (CNAC) ومدرسة TNS قبل انتهاء المدة الوظيفية لـ J. - L. Martinelli.

طبقاً للوثائق الرسمية لعام ١٩٨٨ الصادرة من وزارة التربية القومية للشباب والرياضة ووزارة الثقافة والاتصال، فإن الطالب الذى يتم إعداده فى فنون

السيرك يتم الاعتراف به في حالة حصوله على الشهادة الإعدادية كفتان - ممثل، وفي حالة حصوله على الدبلوم كمصمم - منفذ في واحدة أو أكثر من تقنية محددة لفن السيرك، مدعّمة بإعداد ممثل.

يجب على فنان السيرك أن يستطيع خلق نمرة بمساعدة إعداد متعدد الأشكال. إن الجزء الإبداعي لدى الممثل يتحدد في أدائه. بينما يكون من البديهي أن وسائل تعبير فنان السيرك تختلف عن وسائل تعبير الممثل، فإن الإعداد الجديد لمدرسة CNAC يسمح بإيجاد نقطة مشتركة بين الاثنين تتحدد على مستوى الخلق.

إن مختلف البرتوكولات التي سنكتشفها في التجارب التي نفذت في مدرسة TNS المسرح القومي بستراريورج ومدرسة CNAC المسرح القومي بستراريورج الكونسرفتوار القومي للفنون المسرحية والسيرك تحاول بالتحديد تنمية خيال المؤدين مهما كان أسلوب التعبير الخاص بكل منهم.

في ١٩٩٨ و ٢٠٠٠، حدث لقاء بين مدرسة CNAC ومدرسة TNS تحت مسئولية M. Proulx، وكان أحد اللقاءات بمشاركة ممثل له مشوار متعدد الأنظمة و هو Éric Houzelot.

مدرسة CNAC في مدرسة TNS.

وضع M. Proulx سياسة "ادعاء" تركز في تعريف كادر للأداء، دقيق بقدر المستطاع. إن قائد الأداء يضع في اعتباره مدة العمل، والإيقاع، واختيار المكان الذي يحدد وضع المشاهد، وزاوية الهجوم المحدد بدءاً من شيء أو أي خاصية أخرى. إن دوره هو طرح أسئلة، وأن يركز على أهداف الطلب، وإن يعيد إطلاق

العملية عندما تتوقف. إن مرجعية الأداء المستخدم والجمالية المختارة لهما نفس الأهمية. إن المفترض المبدئي هو : اعتبار كل طالب مهما كان إعداداه كفنان. يكون طلبة السيرك والممثلون مجموعات طبقاً لنشاطهم. يُمكن أن تكون الخاصة الأساسية نصاً، أو تيمة أو صورة. فى حالة هذه المقابلة، اقترح M. Proulx مجموعة نصوص تستبعد توزيع الأدوار، ولكنها غنية بالتيمات وبالصور (فقرة من مسرحية "Corps" "أجساد" لعادل حكيم، نص لـ Virtor Chklovski عن السيرك، فقرة من "La Marche du cheval"). مسيرة الحصان انطلاقاً من هذه النصوص، كان على كل مجموعة طلبة أن تختار تيمة ومكان موكد للأداء، بتعبير آخر خلق موقف. استثمر البعض أماكن مرور (طرقه، مصعد كهربائى، سلاله).

كانت الأهداف تحدّد وفق الوقت المتاح. وكانت توجّه إليهم التعليمات يوماً بعد يوم. وكان الشكل يظهر من الطريقة التى ستم فيها العملية بالنسبة لكل مجموعة.

كان M. Proulx قد قام بتجريب هذا التمرين فى CNAC ، فى عام ١٩٩٣ . وكان قد طلب من أحد طلبته Mads Rosenbeck^(٢١) استخدام صفاته كفنان سيرك "لترتيب فوضى" دون عرض لفنون السيرك. وكأى خادام عبثى، وضع على منضدة لشخصين كل علامات وجبة بها حركة تظهر الواحدة بعد الأخرى: أطباق مبعثرة، ملح مقلوب، بقع نبيذ على المنضدة، بقايا طعام فى الأطباق الخ... وبدون أن تطير هذه الأشياء، قام بإخراج نمره هزلية شبيهة بإحياء "لوحة - مصيدة"

(٢١) هو اليوم أحد الأعضاء المؤسسين لفرقة سيرك Pacheros.

Daniel Spoerri، أو لتحريك "Topographie anecdotée du hasard".^(٣٢) إن نشاط فنان السيرك، مقصور هنا على رشاقة تحريك الأشياء، كان في خدمة موقف غير لائق. كان التأثير الكوميدي ينم عن عبثية موقف حيث كانت وظيفة الخادم مأخوذة بصورة عكسية، وعن إيقاع سريع للتحريك أصبح ممكناً بواسطة التمكن التقني لفنون السيرك.

أثناء وجود مدرسة CNAC في مدرسة TNS، كان أحد التحديات الخاصة بالاقتراح يسير في نفس الاتجاه. كان المهم أن فناني السيرك والممثلين لا ينفون صفاتهم من جهة ومن أخرى، دون استخدام ممارساتهم الفنية الخاصة. وكان الممثلون وفنانو السيرك "الشراكة" يستطيعون التواجد في موقف غير عادي بالنسبة للنظام الخاص بهم حيث إنهم قد تخلصوا من أي الزام للبرهنة.

مدرسة TNS في مدرسة CNAC.

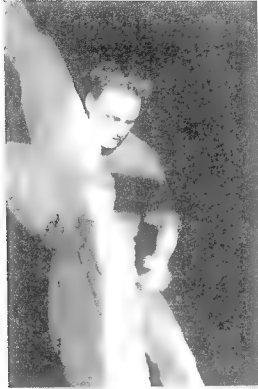
هذه المقابلة التي عقدها M. Proulx و É. Houzelot بين طلبة المجموعة ٣٢ في مدرسة TNS وطلبة السنة الثانية في مدرسة CNAC استمرت سبعة أيام، وتبعها عمل منظم استمر ثلاثة أيام جمع مجمل سبعة وثلاثين طالباً (الصورة من ١ إلى ٤).

(٣٢) D. Spoerri فنان مثالي للفصل بين الفنون (راقص، كاتب، مرمم واليوم هو معروف كفنان تشكيلي). استخدم الصدفة كأسلوب لتنفيذ "لوحات - مصائد" بدءاً من تفاصيل وجبات. وقد استخلص من ذلك مبدأ السرد الذي سماه "Topographie anecdotée du hasard" باريس، دار نشر Galerie Lawrence، ١٩٦١. (حكاية طوبوغرافية للصدفة)

Éric Houzelot ممثل ذو مشوار غير نمطى. إن اشتراكه مع فرقة مدينة نانسى والفنان Michel Massé والتي استمرت عشر سنوات، ثم اشتراكه مع فرقة مصمم الرقصات من مدينة مارسيليا Georges Appaix، والتي كانت أيضاً طويلة، قد أثرت فيه إلى حد كبير. بعد الفرقة الأولى، كان العمل اليومى يبدأ بتمرينات جسمية مستوحاة من أعمال Jerzy Grotowski , Living Theatre وTadeusz Kantor. كان العمل الصوتى والجسدى يدوم ما يقرب الساعة. وكان يتبع ذلك بارتجالات طويلة حيث كانت تعود تيمات القبيلة، والجنون والعبث. ولقد غذى البحث الموجه حول هذه التفاوتات بالنسبة للحياة اليومية العادية، عروض مأخوذة من أعمال Witkiewicz و Gombrowicz . كان هدف هذه الممارسة، من وجهة نظر Michel Massé، هو تحريك الخيال بدءاً من سجل لعبى Georges Appaix، يكون العمل موجهاً أكثر على طريقة مواجهة الجسد بالنسبة للصوت، ولكن هنا أيضاً بأسلوب لعبى. وأخيراً، اشترك Éric Hovzelot فى تنفيذ عروض Mathilde Monnier وDecouflé Philippe و Jérôme Bel



"التفاوت اللبسي". شريبات قام بها E, Houzelot بدو من "تقنيات (الجسد) في من التزوج" (M.)
Mauss, علم الاجتماع والانثروبولوجيا). CNAC. مايو ٢٠٠٠ تصوير (CNAC.Raoul Bender).



Marc Proulx مع طالب من المجموعة ٣٠ في تفرين "التحضير للاداء: فقد الرصد". ESAD - TNS. ١٩٩٨.
(تصوير CNAC.Elizabeth Garecchio).



M. Proalx مع طالبين من المجموعة ٣٠، في تفرين "تحضير للاداء: اكروبات". ESAD - TNS. ١٩٩٨.
(تصوير E. Carecchio /CNCA)

كان M. Proulx و E. Houzelot يضعمان في الاعتبار، أثناء فترة تعاونهما، تخصص كل منهما وكانا يرتجلان بدءًا من اختيار خامات. في الصباح، يبدآن عملاً جماعياً مبنياً على ألعاب صوتية ودلالية مع مجمل الطلبة واثنين من المشاركين، جالسين في دائرة لتسهيل أن يسمع كل من الحاضرين نفسه في العلاقة مع الآخرين. ثم بعد ذلك ينقسم الحاضرون إلى مجموعتين وينتقل أفراد المجموعات المنقسمة من متحدث إلى آخر في اليوم نفسه.

كان M. Proulx قد اختار العمل بدءًا من نص مأخوذ من رواية "Oedipe sur La route"^(٢٣) لـ Henri Bauchau واقترح عمل تمرينات و عيونه معصوبة. كانت التيمات المستخرجة من النص هي الظلام والتجوال. وكان على الطلبة استخدام حواسهم الأخرى مع مزيد من الحدة حتى يتمكنوا من الاتجاه في المكان. وقد أثار ذلك لديهم تصرفات جديدة. وكانت كل جلسة تنتهي بترجمة الأحاسيس بواسطة رسوم تم تنفيذها بسرعة مع توجيهات محددة، كعدم النظر إلى الورقة مثلاً.

وقرّر E. Houzelot البدء من التقنيات السبع للجسد في سن النضوج والتي شرحها Marcel Mauss في "Sociologie et Antropologie"^(٢٤) (تقنيات النوم، السهر، الحركة، العناية بالجسد، الاستهلاك، إعادة الإنتاج، غير المعتاد). كان يخصص يومًا لكل تقنية. وكانت توجيهات الارتجال تستند على بحث تفاوت

، Actes Sud ، آرل، "Oedipe sur La route": Henri Bauchau (٢٣) مجموعة Babel ١٩٩٠، صفحة ٢٢٨ إلى صفحة ٢٤٢ .

، PUF ، باريس، "Sociologie et anthropologie": M. mauss (٢٤) ، ١٩٥٠ ، صفحة ٢٧٨ إلى صفحة ٢٨٢ .

لعبي فقد. وكان على الطلبة تصور موقف يقودهم إلى تقاليد وقفات مختلفة في احترام الذات أو احترام شركائهم.

كانت الجلسات مع M. Proulx و E. Houzelot تركز على نصين ذى طبيعة مختلفة، النص الأول أدبي والنص الثانى علمى، ولكن لاستخدام واحد. وكانا يسمحان بالتأكد على الأحاسيس التى يسببها موقف جسمى غير معتاد، وذلك لأنهما كانا بمثابة محركين لمواقف يقوم بترجمتها الجسد والصوت. وكانت فظاظة المواقف المتخيلة تكشف عالمًا شاعريًا يمتزج فيه الطلبة الممثلون وفتانوا السيرك. وتأكدت نتائج هذه المرحلة الأولى من المقابلة فى النصف الثانى من العمل.

فى الواقع، قام M. Proulx بتنظيم الثلاث أيام الأخيرة من هذا التبادل وفقًا لإطار أداء تم بالتعاون مع E. Houzelot ، مستندًا على نص لـ Henri Michaux، مأخوذ من "Face aux verrous"^(٢٥). وانقسم مجموع طلبة السيرك وطلبة التمثيل إلى أربعة "عشائر". كان عليهم تحديدًا جغرافيًا لأماكن حياتهم، الفترة المحددة لتطورهم، مع ملاحظة ونقل عاداتهم إلى مستوى الأداء. بتعبير آخر، كان على الطلبة التواجد فى مباني مدرسة CNAC ويتصرفون كما يحلو لهم مع تأليف قواعد حياة لعالم صغير إنسانى. كانوا يستخدمون أحيانًا أماكن غير لائقة (مثل خزانات فى الحائط، كمنابر للنوم). استخدم هذا العمل الأجساد، الأماكن، الرسم. واستُخدم مُجمل الأدوات والتقنيات الموضوعة تحت تصرفهم بهدف خلق عالم خيالى يفوق مجال المسرح ومجال السيرك. وفى النهاية، كانت

(٢٥) Henri Michaux : "Face aux verrous"، باريس Gallimard، عام ١٩٩٢ صفحة ٧٧ إلى صفحة ٧٩ .

العملية النابعة من هذه التوصية ليست مسرحيًا، ولا سيركًا، ولكن شيئًا بين الاثنين ربما يكون أقرب من اللياقة^(٣٦) كما تمارس في الفنون التشكيلية.

القدرات الخاصة بفناني السيرك والممثلين قد تمّ تحويلها لصالح بحث كان في صالح الرباط بين ما يخص الجسد وما يخص الذهن. إن النظم المختلفة المتداخلة تمّ توجيهها في اتجاه عمل شعري حيث تمّ إمساك أداء المؤدى من جذره مثل "ممارسة الخيال"^(٣٧). إن المظهر اللعبي لهذه التجربة كان يركز على أن تحريك الأشكال الجمالية التي تحركها مختلف سبل التعبير المستخدمة لم تكن ترجع إلى أى نموذج موجود في عرض السيرك أو المسرح. وكانت نتيجة تعدد المنظومات في هذا العمل هي تجاوز الحدود المعروفة لشكلى العرض، ولكن لصالح تجديد الإبداع.

Laurence Mayor مع طلبة مدرسة TNS ومدرسة CNAC.

تدخلت Laurence Mayor بصفتها ممثلة ومخرجة لمدة خمسة عشر يومًا مع طلبة CNAC، وخمسة عشر يومًا مع طلبة TNS، وأخيرًا لمدة أسبوع مع المجموعتين مجتمعيتين (ستة وعشرون طالبًا) في مدرسة CNAC في إبريل عام ١٩٩٩.

تخرجت L. Mayor من مدرسة TNS عام ١٩٧٥. ومثلت روايات للمخرج Bernard Sobel، و Alain Françon و Valère Novarina. تنظم دورات منذ

Performance Art From Futurism to The* : Rose Lee Goldberg (٢٦)
Prestnt*, (لندن، ١٩٨٨، Thames and Hudson).

jean Duvignaud : "Le jeu du jeu"، باريس، Balland، ١٩٨٠، صفحة ١٨

عام ١٩٩٣ مما سمح لها ببداية بحث لإخراجها ثلاثية "Le Chemin de Damas" (طريق دمسس) لـ Strindberg. إن تدخلها في مدرسة CNAC ومدرسة TNS يعتبر تكملة لهذا العمل.

إن عالم السيرك والمهرج قد فرض نفسه على L. Mayor كوسيلة تسمح بتجنب أية قراءة نفسية لـ Strindberg لأعمال ولقد تحدّد أثناء مقابلات مع Pierre Bilan ما يؤكد ما يقدمه مهرج السيرك. كان يعمل كممثل لدى Jacques Lecop، وقام بتدريس إعداد ممثل السيرك للذفعات الأولى في مدرسة CNAC. إن المهرج شخصية بلا اسم وبلا تاريخ. هو لا يسبق أبداً الأحداث. إن صفة وجوده على المسرح لا تمت بصلة إلى علم النفس. هي تعبر عن المقابلة بين حالة ووضع معيّنين بالنسبة إلى الجمهور الذي لا يستقبل سوى الإحساس الحاضر. ينتمى تسلسل الأفعال أكثر إلى منطق الحلم أكثر من منطق السرد. بالنسبة لـ L. Mayor، يوجد رباط بين هذه الخاصية للمهرج والسيرك ومسرحية Strindberg التي تقدم فناً مسرحياً خاصاً بالحلم. هذه هي البديهيّات التي أرادت أن تصحّحها في دورة أبريل ١٩٩٩.

خلال الخمسة عشر يوماً الأولى التي قضتها في CNAC، اصطدمت بكم هائل من عدم الفهم بين العالمين: عالم الكلمة (المسرح) وعالم الفعل الجسدي (السيرك). وبدأت من فرضية للارتجال مبنية على وضع أشبه بالكابوس مستوحاة من فقرة من فيلم "Charlot au cirque"، وقابلت مقاومة من فنانى السيرك لم تفهمها إلا في نهاية الدورة. وشرح الطلبة أن الوضع الذي به مخاطر لا يمكن أن نعيشه ككابوس لأن مهمتهم هي بالتحديد المصالحة وإبعاد حدود الخوف من الخطر ومن جهة أخرى، كان استخدام اللغة الواضحة بالنسبة لفنانى السيرك يبدو أنه يسبب عائقاً للخيال.

وبالمقارنة، كان العمل مع طلبة TNS على نفس الأسس، سهلاً للغاية. وعندما انضم الستة وعشرون طالباً التابعين للإعدادين، وصلت مع فتانى السيرك إلى نتائج تفوق كل ما كانت تأمل فيه.

تعتقد L. Mayor أن المصاعب التي قابلتها خلال الدورة الأولى ترجع إلى عدم خبرتها في نوعية عمل مبنى على صلة بين التوازن، وعدم التوازن والحركة. للجسد، إن المنافسة والإغراء المتبادلين بين الممثلين وفتانى السيرك كانا العناصر المحركة التي أطلقت مقاومة طلبة CNAC.

بمكس التجريبتين اللتين تمّ سردهما مسبقاً، حيث تم دعوة طلبة CNAC وطلبة TNS للعمل سوياً، إن بروتوكول L. Mayor كان التقدم مع كل مجموعة على حدة ثم ضمهما. إن مقابلة CNAC قد أثارت بعض المشكلات، ولكن ربما تكون قد سمحت باكتشاف بوضوح ما هي المبادئ الأساسية لإعداد فتانى السيرك بالنسبة للمبادئ الأساسية لإعداد الممثلين، لأن المجموعتين قد تم حزب كل واحدة على حدة على فرضيات مشابهة. مثلاً، توجيهات L. Mayor للارتجال كان تؤكد بالفعل على الصعوبة التي كانت تواجه فتانو السيرك لإبعاد ما يكون أساسى الياقة: الصلة من الخوف إلى المخاطرة التي يتلقونها مع أجسادهم والسيطرة على الخطر. كيف يتم اللعب مع الخطر بينما يشكل الشد العصبي أساس نمره السيرك^(٢٨) إن الاحتكاك مع الطلبة الممثلين سمح لهم بإدراك أن المخرج كان يقترح فتح ممارستهم لحجم الأداء. هكذا استطاع فتانوا السيرك التعرف على إحدى الأسس الأساسية لمهنة التمثيل.

(٢٨) Viktor Chklovski : La marche du Cheval، باريس، نشر Champ

Libre، ١٩٧٢ صفحة ١٢٠ .

هذه التجربة، كمثالياتها، تخص بحثاً حيث تكون صلة الجسد بالأفعال الجسدية أساسياً. في فترة تسيطر عليها الصور المرئية التي تتحرك بواسطة قواعد "تستبعد" الوجود الحقيقي للإنسان، إعداد الممثل يعتبر أرض مقاومة لتغيير الروابط الإنسانية. إن علاقة فنان السيرك بأجسادهم تكون في سجل الإنسان، وليس في ذلك ما يبدو منه، بالمعنى الذي تقدمه L. Mayor حيث تعرف هوية فنان السيرك بأداء الحركة، ويعتبر تحقيقها هو الهدف الوحيد. إن عمل الممثل هو بالتأكيد نابع من الفعل، ولكن معنى الفعل لدى فنان السيرك يعرف بنجاحه أو فشله، وتكون ماديته ملحوظة مباشرة.

إذا قمنا بمقارنة التجارب الثلاثة: الأولى والثانية (تجربة M. Proulx وتجربة B. Houzelot)، وكانت نتائجهم غير مفترضة، قد سمحت بظهور أشكال أداء لا تنتمي كلياً إلى المسرح، ولا كلياً إلى السيرك، ولكن تظل حاملة لعالم خيالي يتم إثراؤه بصفات كل منهما. التجربة الثالثة التي بدأت من فرضية مسرحية قد أدت إلى اكتشاف كيف يمكن لصفات فنان السيرك أن تشارك في تغذية بحث على الأداء المسرحي، يوجهه رفض تحقيق الذاتية النفسية من ممثل إلى شخصية.

مقابلة مع Stéphane Braunschweig

في المقابلة التالية، يستعرض Stéphane Braunschweig اهتماماته كمخرج، ويتحدث أيضاً عن الأهداف الكبرى التي يواجهها من أجل إعداد الممثل في مدرسة TNS.

درس S. Braunschweig الفلسفة في المدرسة العليا - Fontenay Saint Cloud. وقد تابع محاضرات Antoine Vitez في مدرسة Chaillot من عام

١٩٨٧ إلى عام ١٩٨٨ . ويكوّن فرقته، مسرح الآلة Théâtre - Machine، مع مؤديين من مدرسة شايبو، Chaillot ويكشف الجمهور في عام ١٩٩١ عروضه الأولى والتي تمّ تجميعها في ثلاثية بعنوان "رجال الجليد" Les Hommes de neige في مسرح Gennevilliers. وخلال السنوات التالية، أخرج بصفة منتظمة عروض مسرح وأوبرا. من عام ١٩٩٣ إلى عام ١٩٩٨، قام بإدارة المركز المسرحي القومي في Orléans. وقد تم تعيينه عام ٢٠٠٠ مديراً للمسرح القومي في استراسبورج ومدرسة TNS.

- لقد عرفتم مهمتكم في TNS كما لو كانت بين "مسرح فن" و البحث الدائم عن جمهور أوسع.

- S. Braunschweig: إنه تعريف المسرح العام ...

- إنها إيديولوجيا، في الوقت نفسه.

- S. Braunschweig: لا، إن الأيديولوجيا هي الاعتقاد في أن المسرح يكون للجميع. ولكنى لا أعتقد أن المسرح للجميع، أعتقد أن هناك الكثيرين الذين لا يستطيعون دخول المسرح، لأن ذلك يتطلب طريقة استقبال لوجود الناس على خشبة المسرح الذي لا يكون طبيعياً. ولكنه ليس بالضروري مرتبط بإعداد ذهني أو بطبقة اجتماعية. عندما قمت بإخراج "بستان الكرز" "La Cerisaie" لتشيكوف Tchekhov، صنعت منها مسرحية على عمل الحزن. ولم يحتمل بعض المشاهدين ذلك. لا يمكن تقديم مسرح للجميع. الحلول ملك للجميع. الوضع الوحيد المقبول لي هو الرؤية الصائبة في مرحلة تكون فيها الأيديولوجيات قد فقدت كل قوتها بعد سقوط برلين. إن صواب الرؤية يكون في العلاقة التي

تربطنا بالعالم، وهذا لا يعنى تسهيل الفهم الذى لدينا عن ذلك. صواب الرؤية
يعنى طرح السؤال عن النظرة التى نلقيها على العالم.

- كانت المبادئ التى دافع عنها أوائل "مسارح الفن" قد تأثرت بنظرات واجنر
عن عمل فنى عادى، وكانت بعض التجارب تبحث عن توافق حسمى متزامن بين
الفنون. هل تفكرون فى تنمية هذا النمط من البحث فى المجال المسرحى؟

- S. Braunschweig : العمل الفنى الكامل، بالفعل. يقول الأشخاص الذين
يعملون فى الأوبرا عموماً "أنه الفن الكامل". بالنسبة لى، هو ليس الفن الكامل،
إنه فن شديد التحديد، كما أن المسرح فن محدد. وهذا لا يعنى نفس الشيء
بالمرة. حتى لو كانت هناك عناصر مشتركة. عندما أعمل مع الموسيقى، مثلاً فى
مسرحية "Prométhée enchaîné"^(٣٠) لـ Eschyle، حيث توجد عازفة فيولونسيل
على خشبة المسرح، أبحث عما يمكن أن يكون حياً مع هذا الوسيط، مما يُفترض
أن الموسيقى تكتب أثناء البروفات. هذا يتداخل فى عمل الإخراج. توضع
الموسيقى التى تقدمها الموسيقى سوياً، النص والعمل المسرحى. أنا لا أسمى ذلك
"فنًا كاملاً". بالنسبة لى، هو أحد أبعاد المسرح الممكنة. إن الموسيقى جزء من
المسرح. وإعداد عرض هو تكوين جزئية موسيقية ولو بواسطة نص واحد فقط.
ولكن لا أرى أن ذلك خلط للفنون. يُمكن عمل مسرح فيولونسيل، مع صورة
فيديو. إن استخدام الفيديو لا يعنى خلط الفنون. إن شاشة الفيديو ليست فنًا
فى حد ذاتها، هذا لا معنى له. الفيديو مجرد وسيلة، أداة، بعد ذلك يجب أن
نبحث له عن شعر. حتى الرافعة الهيدروليكية يمكن أن تكون لها شعرًا، قد تكون

(٣٠) إبداع لـ St. Braunschweig فى TNS، فبراير ٢٠٠١ .

سرعته. يجب البحث عن كل العناصر الموجودة هنا. يمكن لبعض المشاهدين ألا يتحملوا صورة الفيديو على خشبة المسرح. ويكون الموقف هو "فلنبق أنقياء" ولكن المسرح فن "غير نقي" تماماً، إنه ليس عمل شخصى واحد، ولكن بالضرورة عمل التقاء رغبات. فى هذه الحالة، يمكن إدخال وسائل إعلامية كثيرة. أنا لا أعتقد فى فكرة الفن الكامل، يعنى فن يجمع كل الفنون. نحن نبحث فى عرض وحدة ما للمرض ذاته، ولكنها ليست وحدة فن فى ذاته. إن التقاء مجالات القوى مهمة، وليس تمازجها أو انصهارها فى فن واحد.

- هل مطلوب إعداد متعدد النظم للممثلين الشبان؟ وهل من الممكن فعلاً إعداد فنانين كذلك؟ هل توجد نماذج أخرى مختلفة عن نماذج ممثلى الكوميديا الموسيقية الأمريكية أو الأوبرا الصينية؟

- S. Braunschweig - أود العمل مع فنانين منفصلين ومتواجدين. وعلى اعتبار أن يعرف الممثلون الغناء والرقص، لا يمكن أن نطلب من مغنى أن يقوم بالتمثيل.

- إذا كان الممثلون فى فرنسا لديهم هذا التكوين، هل كتم ستشعرون بالحاجة إلى الاتجاه إلى إخراج الأوبرا؟

- S. Braunschweig - نعم، حتى عندما يتحرك المغنى بصورة جيدة، ويمكن أن يعطى الانطباع أنه ممثل، لن يكون ممثلاً. إن الممثل والمغنى مختلفان تماماً، والشئ نفسه بالنسبة لإخراج الأوبرا والإخراج المسرحى. العمل على نص موسيقى ليس كالتص المسرحى. ولكنى لا أتكلم هنا عن الأفضل. إن الفرق بين ممثل ومغنى يمر بالأسباب التى من أجلها يزاولون هذه المهنة. إنهما مختلفان. إن ما يحرك ممثل على خشبة المسرح يختلف عما يحرك المغنى، يوجد أيضاً فرق

طبيعى بين الممثل والمُغنى. ولكننى قابلت مغنيين يقومون فى الوقت نفسه بعمل ممثل. ولكنهم يقولون إنهم يعيشون جميعًا هذين العملين بطريقة مختلفة.

- ربما لأنه لا يطلب منهم استخدام المهارتين فى الوقت نفسه؟

- S. Braunschweig - لا، إذا وضعت هذا المغنى على المسرح، لن أطلب منه ما يطلب من ممثل. فى مكان ما، الممثل هو مؤلف جزئيته الموسيقية، يجب أن يؤلف موسيقاه. لا يجب أن يؤلف المغنى موسيقاه. إذن فإن وضع المغنى هو موقف المؤدى أكثر منه موقف الممثل.

- ما هى الشروط للمُغنى الجيد؟

- S. Braunschweig - أدائه.

- ما هو الفرق بين الأداء والتوليفة؟

- S. Braunschweig - عندما أقول "هذا مؤدى"، أقصد بذلك أنه شخص سيقم حوارًا مع مؤلف. ويعنى أيضًا أن الممثل لديه - إلى حد كبير مساحة أكبر من المغنى. الموسيقى لها الإيقاع الزمنى الخاص بها. إن خط الفناء إشارة لشخصية، لموقف، لوجهة نظر. الأداء، هو ما يكون فى هامش المناورة المصغرة.

لا أعتقد أن النص المسرحى هو جزئية موسيقية. يوجد إذن زمان. فى النص المسرحى، لا يكون هناك زمان. لا توجد جزئية موسيقية إذا لم يقاس بالزمان. إن تأليف موسيقى، هذا يعنى إنه يجب تأليف الزمان. من هذا المنطلق، تكون مهمة الممثل هى تحويل النص إلى جزئية موسيقية. وقت البروفات هو وقت تحضير النص كجزئية موسيقية. وعندما يقوم الممثل بهذا التعلم، يكون مؤدى

مثل الآخرين. إلا فى بعض الأحيان، يكون مع ذلك مؤلف لموسيقاه. إن عمل الممثل هو أنه يجب أن يعطينا الانطباع أنه هو الذى ينتج النص. إن تكوين النص فى جزئية موسيقية يعتمد على بناء المعنى. يتدخل الاحساس فى هذه العملية، ولكنه ليس هدفًا فى حد ذاته. إذا انقل ممثل أثناء جلسة التحضير ويكى، فلن يستطيع الغناء. إن الممثل الذى ييكى هو ممثل يستطيع أن يؤدى. إن البكاء يجمّد الصوت. مع الممثل، يمكن أن نوضح أن الدموع تجمّد الصوت ولكن هذا لا يعنى أنه لا يمكن العمل مع مغنى على موقف، على شخصية. إن وضع مغنى على خشبة المسرح، هذا يعنى بالنسبة لى أن ذلك يتيح له غناء أفضل، حيث تكون الآلة صادحه. بالنسبة للممثل، الموضوع مختلف تمامًا.

- إذا كان مفهوم "توليفة النوتة الموسيقية" كما توضحون يعتمد على تأليف من زمانه الخاص فى تكويني المعنى ، فإننى أستطيع أن أستخدم الكلمة فى وصف التجربة التى أقودها مع الفنانين التشكيليين، مع الفارق إنهم يجب أن يكتشفوا "النص" الخاص بهم لكى يمكن تفسيره. ربما يكون بدءًا من هذه النقطة أنه يمكن أن نسمح بالتساؤل حول مفهوم تعدد النظم الفنية.

- S. Braunschweig - لا أستطيع تقديم عرض حاليًا مع فنان تشكلى لأنه بالنسبة لى الإخراج والسنوغرافيا تكونان شيئًا واحدًا. إذا كان هذا هو الحال، فلن يمكننى التوقيع على العرض كمخرج، سيكون لابد من توقيعين، هذا هو الممكن. لقد سبق لى العمل مع مخرج آخر بكل ملاقتى. ولكن التعاون مع فنان تشكلى سيتطلب إيجاد أرض وسطية. إننى بحاجة كمخرج أن أفكر فى القيمة التشكيلية لمكانى الخاص.

- فى عام ١٩٩٠، هل تظنون أن "فى المسرح الحالى، يوجد نقص فى التفكير على أداء الممثل"^(٣١). ما هى الصفات المطلوبة للممثل فى العروض المعاصرة حيث تكون السينوغرافيا "كآلة لتحريك الممثل".

- S. Braunschweig - من المُسلم به أن الأداء الواقعى على خشبة المسرح يكون طبيعياً، وأنه يمرّف الممثل الجيد. يوجد طرق عديدة للتواجد على المسرح لا صلة له بهذا النمط من الأداء. ولكننى سأكون أول من يقول عن ممثل أنه "شكلى".

- ماذا تقصد بممثل شكلى؟

- S. Braunschweig - إن الممثل الشكلى هو شخص لا يعمل إلا من الخارج. يمكن أن يكون شخصاً شكلياً واقعياً فى الوقت نفسه. إن الممثل الشكلى هو ممثل "مغموس" فى العمل. هناك توهم أن العمل من الذات. أنا لست روحانياً. أنا لا أعتقد فى "الذات نفسها" الخاصة بالممثل. لا أعتقد فى "الذات نفسها" لأى شيء، إن أعتقد أن كل شيء علاقة ممثل بآخر، بالجمهور، بالعالم. إن الحقيقة توجد فى انضباط العلاقة. وكما قال Kafka، ليس حركة الوجه إلى الحقيقية، ولكن علاقة الضوء بالوجه فى الحركة. إنه المجموع. إن هدف المسرح هو إيجاد الحقيقة أو الانضباط، ولكنها ليست حقيقة مطلقة.

عندما أقول "نقص فى التفكير على أداء الممثل"، أقصد بذلك إن المهم التفرقة بين ما هو تابع "للأسلوب" وهو ما يخص كل ممثل، وما هو تابع "للكود".

L'état des choses, faire du théâtre aujourd'hui : Sylviane (٣١)

Gresch فى Scènes، عند خاص - Idées - Cultures، pessac، يوليو ١٩٩٩

إن الكود يُمكن تقاسمه. الواقعية كود ولكنها ليست أسلوب. كلنا لدينا أسلوب، يصنع منه لغة أولاً. ولكن الكود يرجعنا إلى اتفاقيات لغة، ومجتمع. هناك أنواع من الكود يمكن أن نلعب معها، هنا أعيد خطاب Vitez : فى المسرح، نلعب بالاتفاقيات، ويمكن أن نمر من اتفاقية إلى أخرى، نمر من الواقعية (فكرة ما عن الموضوعية) إلى تعليقات تعبيرية. إلا فى حالة أن الممثل يستطيع فى داخل الكود أن يأتى بأسلوبه. ويجب على الأسلوب أن يدوم طويلاً إلى ما وراء الكود. يجب أن نستطيع التعرف على أسلوب الممثل فى أى كود. فلننتبه، هذا لا يعنى أن الممثل يؤدي دائماً بالطريقة نفسها. إن الأسلوب مرتبط بالنظرة التى يلقيها الممثل على العالم، وليس بالنظرة التى يلقيها على نفسه. كتب Merleau - Ponty فى "معنى ولا معنى" "Sens et non - sens" بخصوص رسم Ceganne، إن الأسلوب هو بالضبط العلاقة التى تربط الفنان بالعالم. سأعرف الأسلوب كالشئ المتعذر تخفيضه فى العلاقة التى للشخص فى العالم، وهذا لا يعنى بالضرورة أسلوب نوع، أو نمط ممثل، ولكن التعبير الخاص بشعر شخصى. وإذا كان الممثل لا يوجد إلا فيما يخص الأسلوب، هذا لا أهمية له، ولا يوجد إلا فى الكود، ولا أكثر من ذلك. وعلى عكس ذلك، فإن مسألة كيف يسكن ممثل كوداً بأسلوبه تهمنى. يعتقد الناس أن الممثل الجيد يجب أن يكون ذاته. ولكن ماذا يعنى "أن يكون ذاته"؟ يجب أن أستطيع "أن أخترق ممثلاً". إن الممثل يعتبر تناقضاً : يجب أن يكون له حضور أن يكون هنا، وفى الوقت نفسه، يجب أن نستطيع اختراقه. يجب ألا نتوقف عنده. إن الممثل Philippe Clévenot يرجعنا دائماً لشيء آخر غيره. إنه شاعر. إن عمل الممثل، هو أن يؤكد هذه الحقيقة، ولكن يحدث الشئ نفسه بالنسبة للإخراج. عندما يكون الشئ غير واضح، فهو غير موجود ...

– ما هي الصفات المطلوبة للممثل؟

S. Braunschweig – التزام ما في العالم. يجب أن يملك الممثل صفات ضمير الذات، أن يكون لديه ذكاء ما يفعله في علاقته مع الآخرين، ذكاء الإجمال، بما فيها النضوج في جلسات التدريب. وهنا يمكن طرح السؤال على مستوى التربية. إن التربية تعنى بلاشك تعليم الممثل أن يقبل نفسه، لأنه بالنسبة لعدد من الأشخاص، عمل الممثل، هو الاختباء. يجب أن نعرف ما نختبئ به. لست ممن يعتقدون في الروحانية، أو رومانسية ولا أعتقد أن المهم هو العُرى، يعنى خلع كل الأقنعة. المهم هو إيجاد الأقنعة المناسبة. إن الأقنعة المناسبة هي التي لديها صلة "بذاتهم الحقيقي". يجب إيجاد حقيقة ولكن ليس بالضرورة العُرى. يوجد ممثلون يبحثون عن طريقة لإعطاء صورة عن أنفسهم أو "ارتداء قناع". إنها الصورة التي يعطونها عن أنفسهم، وهؤلاء لا يهتمون. توجيه ممثل هو منعه من وضع أقنعة سيئة. القناع الجيد هو الذي لا يعكس "صورة" عن الذات. إن القناع السيء صورة. القناع الجيد ليس صورة. يوجد هذا العمل التربوي في تحضير الإخراج. نحن نختبئ بكل الطرق. إنه شيء طيب أن نختبئ، هذا حياء. عندما نقول إن الممثل مُفتّح، هذا يعنى أنه إما يُظهر الأقنعة السيئة، وإما يجعل من عدم الحياء قناعاً له.

– على هذا المستوى، الوضع الذي نختاره تربوياً هو في غاية الحساسية. من الممكن أن تصبح أستاذاً، وبالتالي أن يكون له مريدين. ولكن عندما تكون تعلق الطلبة على هذه الحال ويفشلون في إيجاد استقلالهم، تصبح العلاقة التربوية إشكالية.

- S. Braunschweig - كان Antoine Vitez أستاذى. كان يحضر المحاضرة ويقول "لا أعرف". كان يتحمل. توجد أوقات كثيرة لا أعرف فيها. ماذا يعنى "لا أعرف"؟ هذا لا يعنى إننى مرتبك، ولكنى أبحث عندما أعمل مع ممثل، لو كان ذلك على خطة تريبوية. أو فى عرض، فإننى أبحث. إن موجه الممثل هو شخص يبحث. لديه مسافة صغيرة تسمح له بالتقدم والنظر إلى ما هو أبعد قليلاً.

- أن يتوقع ما هو آت؟

- S. Braunschweig - نعم، يعنى "أن يخترق" قليلاً. وهذا ليس بالضرورة وليد تفكير طويل. توجد زاوية عموية فى ذلك. الإحساس بما لا ينفع ثم البحث مع الآخر، وضع الآخر فى وضع البحث هذا هو الشيء المهم.

- وعندما يراك الآخر وأنت تبحث، يُمكن أن يقول "أنا أيضاً أستطيع البحث".

- S. Braunschweig - يوجد خطاب شهير للممثلين فى مقاومة المخرج. ممثلون كثيرون لديهم موقف من نمط "إذا قال المخرج ذلك، سأفعل شيئاً آخر" أو "سأغير ما يقال لى". إن الذين يطالبون بهذا الخطاب يظهرون فلسفة التغيير بالارادة وضد أى توجيه. أعتقد أن المشكلة ليست فى ذلك. ولكن هذا الوضع يتخذ أيضاً المخرج. أنا لا أستطيع العمل مع ممثلين إلا من خلال علاقة ثقة، لا علاقة سلطة. ولكن من الممكن أن أقوم بالتوجيه، وهذا شيء آخر. "أن تقوم بالتوجيه" هذا يعنى أنه فى لحظة ما يبحث الممثل فى الاتجاه الذى نشير إليه. وفى كل الأحوال، سيجيد بالتأكيد عن هذا الاتجاه. وهذا تغيير المسار مهم. ولكن إذا تم البحث ارادياً عن تغيير المسار، فلن نجده أبداً (بتعبير آخر، يجب أن يكون الممثل أيضاً فى علاقة ثقة مع المخرج. فى الواقع، أحب جداً الممثلين الذين ينصاعون. أفضل ممثلاً ينصاع عن الممثل الذى يعمل. الفرق بينهما أن الممثل

الذى ينصاع هو ممثل يمكن أن "يكون". إن التربية تطلب أن تضع الناس فى مواجهة أنفسهم، يعنى فى مواجهة حدودهم.

- هذه بالتحديد هى النقطة الحساسة؟

- S. Braunschweig - هناك حدود، ثم يتم تخطيها أولاً. يمكن أن يتم تحريك الحدود. الممثل الذى لا يعرف حدوده لا يعرف كيف يعمل. إنه دائماً فى المكان غير المناسب. ليس لديه مركز ثقل. إننى أبحث دائماً على أن يكون الممثل "مركزاً" الممثل الذى يكون لديه مركز ثقل هو شخص موجود، و "له وزن" لا يجد الممثلون الشبان بالضرورة مركز ثقل خاصاً بهم، وخصوصاً لديهم اتجاه لصناعة. يجب مساعدتهم على الاحتفاظ به. الممثل "المركز" ليس بحاجة إلى أن يسأل "إذا كان كل شئ قد تم على خير". هو يعلم ذلك.

- إذن العمل مع الممثلين الشبان يتطلب محاولة أن يدركوا سبب وجودهم هنا فى لحظة ما، أن يدركوا مركز الثقل الخاص بهم و أن يجدوا طريقه؟

- S. Braunschweig - كان Vitez يقول شيئاً عبقرياً. "على خشبة المسرح، كل شخص يستطيع أن يفعل شيئاً عظيماً، فعلاً كل شخص، ولكن الممثل هو الذى يعيد العمل". إن التربية هى إعادة الارتجال. الممثل هو الشخص الذى يعرف المرور بالطريق مرة أخرى كما لو كانت المرة الأولى، وفى ذلك، أعتقد، أن متعة الممثل تتواجد، مما يتطلب مشقة كبيرة جداً.

- هل سبق لكم أن قمتم بالتدريس فى مدرسة؟

- S. Braunschweig - إننى اعتدت هذه الممارسة.

- هل فى نيتكم إعداد ممثلين شبان؟

- S. Braunschweig - أقوم بالتدريس لطلبة السنة الثانية كل خميس فى الفترة الصباحية. الانتظام مهم، لى ولهم. كنت أفضل ألا أحضر لعروض مهم، ولكن إعداد عروض يشكّل التحريك بين وجوب الإنتاج والبحث. من الضروري وضعهم أمام العمل المهنى، وأن يعرفوا حدودهم فى مثل تلك الظروف.

- كان Vitez يعتقد أن المسرح لا يمكن تعلمه إلا إذا تخطينا تعلم ريبرتوار فى صالح إثارة خيال الممثل. هل تتفق مع وجهة النظر هذه أو ذلك يبدو لكن اليوم غير مقبول؟

- S. Braunschweig - متفق تمامًا. أعتقد أن ما يمكن تعليمه للناس هو العمل. وبالنسبة للمثل، هذا يعنى معرفة عدم أخذ القناع السيئ، معرفة التعرف على الذات والقدرة على تنمية خياله. إن خيال الممثل يعتمد على خيال الآخر وعلى المكان. "أن يكون هنا" يعنى إيجاد أماكن عن طريق اللغة والصوت.

- ما هى الطرق لخلق خيال الممثل؟

- S. Braunschweig - إننى أكره "أن أغذى ممثلًا"، أن أقول له "إذن أنت تتخيل..." إننى أستطيع أن أفعل ذلك، ولكننى لا أريد أن أفعل ذلك. أستطيع السير فى اتجاه، ولكن ذلك بالنسبة لى، "مطبخ". وأنا لا صلة لى "بالمطبخ" الخاص بالممثل. إننى أعمل أسامًا على المواقف وعلى معنى ما هو حادث. ولكن عندما تكون واضحًا ومحددًا جدًا على المواقف، تدخل أيضًا فى "المطبخ"...

- ما هو ما تسمونه "موقفًا"؟

- S. Braunschweig - إن الموقف تحدى، مثلاً فى المسرح الكلاسيكى: لماذا أنا هنا؟ لماذا جئت؟ ماذا أريد؟ أشياء بسيطة جداً.

- هل ترون فائدة فى تطوير معنى المكان، شكل فى المكان، مع أخذ فى الاعتبار أن اليوم الصلة بالمكان وبالصورة، التى يمكن تنميتها فى الفنون التشكيلية، هى متعددة الحواس وليس فقط مرئية؟

- S. Braunschweig - نعم، بالتأكيد. كل ما يساعد إلى عدم تقديس الممثل، وإلى تجنب أن إعداد الممثل يصبح هدفاً فى ذاته، وهكذا الرسم أو تنمية حاسة الصلة بالمكان يمكن اشتراكها فيه.

- هل تتوقعون تعاون مع مدارس أخرى للفن، مثلاً، مثل الكونسرفتوار القومى العالى للفن المسرحى فى باريس مع Femis أو مع فنون الديكور؟

- S. Braunschweig - إذا لزم الأمر، نعم.

- ما هى شروط القبول فى مدرسة TNS؟

- S. Braunschweig - لا يمكن للجميع أن يصبحوا ممثلين هذا من جهة. يوجد أناس لديهم مقدرة على الأداء، الذين احتفظوا بعلاقة غير متغيرة للأداء، مثل الطفل، ومن جهة أخرى، يجب على الممثل أن تكون لديه الرغبة فى البحث. المهم أن يكون لديه تفكير مفتوح بعرض المسرح، وليس فقط على ممارسته كممثل. يجب أن يكون لديه عينين مفتوحتين على كل ما يدور حوله، وليس فقط "منقلين" نحو الداخل. يمكن لكل شخص أن يصبح ممثلاً دون أن تكون لديه ثقافة عامة كبيرة. ولكن لا يمكن أن يصبح ممثلاً دون النظر إلى ما يجرى من حوله.

- كيف يمكن ملاحظة هذه الصفات أثناء المسابقة؟ كيف يمكنكم الوصول إلى رصد هذا الانفتاح؟

- S. Braunschweig - يتم إقراره بالطريقة التي ينظر بها المتقدم لشريكه، كيف يحمل نصاً، إذا كان يُسمَعنا إياه أولاً. كيف يقدم نفسه، يوجد بالضرورة بُعد نرجسى، ولكن يمكن أن نرى إذا كانت هذه النرجسية منتجة لشيء آخر غيره أو لا. نرى أيضاً في مسمع إذا كان الموضوع يخص لحظة عمل، أو إشارة "انظروا إلى، كيف إن على ما يرام". من الممكن أن ننتبه إلى هذه الأسئلة على خشبة المسرح، أثناء التمرينات أو عند المناقشة. من المهم ملاحظة الممثلين في موقف الأداء خلال الجلسات والدورة الاختبارية.

- لقد خلقتم إعداداً جديداً : إخراج/ فن مسرحي. ما هي دوافعكم؟

- S. Braunschweig - يوجد في مدرسة TNS ممثلون، ريجسيرات، سينوغرافيون. هذه المدرسة لها خاصية وجودها في مسرح، وللعجب لا وجود للمخرجين. يجب أن تكون مدرسة "حقيقية" للمسرح أكثر منها مدرسة أجهزة محددة للمهن، مما له عواقب على تنظيم السنة الأولى. المهم هو القيام بأعمال أكثر في الجذع المشترك، أن يتم عمل مسرح سوياً، وليس فقط أداء، ديكور وأتقنية. المهم أن في هذه التعديلات داخل المدرسة ما يركز على هذه الرغبة في أقل قدر من التقسيم. هذا لا يعني أنه لن تكون هناك محاضرات محددة. ولكنني أعتقد، على سبيل المثال، أنه من المهم أن يكون للسينوغرافيين تجربة ممثل، على أي حال "ماذا يكون جسدكم في المكان؟ وكذلك من المهم أن يعرف الممثلون الكتابة في المكان بأجسادهم. في هذا المجال، قسم واحد. إن إخراج قسم مُستعرض يخلق روابط ويحطّم السدود. للإخراج مهمة داخلية. أعتقد أنه

لا وجود للمسرح بدون إخراج. في فرنسا، الحديث عن الإعداد في الإخراج يعتبر من المنوعات. ولكن بالنسبة لى، مدرسة للإخراج فقط لا معنى لها. ما له معنى هو مدرسة مسرح يوجد فيها أشخاص يمثلون، ويخرجون، ويصنعون الديكور، إلخ... المهم ربما يكون إعداد مخرجين منفردين أكثر من اقتراح إعداد فى الإخراج عمومًا. أنا لا أقول إن الممثل لا يمكنه أن يقوم بالإخراج، ولكن من الصعب أن تكون فى آن واحد فى الداخل والخارج.

- ما هو المطلوب تمييزه تحديدًا لدى طلاب الإخراج بالنسبة لما هو مطلوب بالنسبة لإعداد الممثل؟

- S. Braunschweig - ما هو عمل المخرج؟ أنه فى العرض بالتحديد هو الذى يحرّك المشاهد بعضها ببعض. يحرص على أن مشهد أ، يتبعه مشهد ب ليس ذلك مجرد تتابع مشاهد، هو يؤكد على صلة بين أ. و ب. هو شخص له رؤية شمولية. يربط بين جميع عناصر العرض. نحن بحاجة إليه من أجل البحث عما أسميه "انضباط الصلة بين كل العناصر". وهذا يمكن تعلمه.

- هل مهمة المخرج التى يتم تعريفها "بنظرة شمولية" هى القدرة على "ربط كل العناصر فى العرض" تشبه مهمة رجل المسرح؟

- S. Braunschweig - نعم، رغم أن رجل المسرح يقيم علاقة أكثر بعدًا من خشبة المسرح، وأقل مباشرة مع الممثلين. إن موهبة رجل المسرح، هى فى كثير من الأحيان أن يقول ما يجب قوله فى الوقت المناسب، وأن يعرف كيف يعيد مسارات عمل عندما يبقى المخرج "ملتصقًا" أكثر بخشبة المسرح. يمكن أن يكون رجل مسرح دون أن يكون مخرجًا. فى كثير من الأحيان، يكون المخرج أكثر التزامًا. هو يحكى رؤيته للعالم بصورة مختلفة عن الممثل. لى يصبح شخصًا مخرجًا، يجب

أن تكون الصلة التي لدينا مع الآخرين والعالم، تسمح أن يكون هناك مكان للآخرين. يجب أيضاً أن تكون هناك موهبة نفسية حتي تتوافق رغبات الجميع.

- ولكن "رؤية العالم" لا تجيب على سؤالك كيف يتم الإعداد؟

- S. Braunschweig - من الممكن تعليمهم أن يعملوا، وأن ينظروا، وأن يستمعوا، وأن ينظموا. بالتأكيد، يجب أن يكون لديهم الطاقة. يتم اختيار أشخاص قد مرّوا بعمل الإخراج، ليس بالضرورة على المستوى المهني ولكن أشخاص قد مرّوا بالتجربة وتكون الرغبة في الإخراج لديهم ليست رغبة مجردة. إحدى الصفات المطلوبة هي بالتأكيد أن يكون الشخص قادراً لجذب الآخرين لمشروع. يجب أن يكون هناك أشخاص برهنوا أنهم قادرون... هذا لا يمكن تعليمه.

- في داخل المدرسة، هل تتخذ القرارات بالتعاون مع الفريق التربوي، مع الطلبة؟

- S. Braunschweig - أتمنى إقامة مدرسة تربوية محدودة تعرف الاتجاهات الكبيرة للمدرسة. رغبة الطلبة تعتبر مؤشراً لشيء ما، ولكنهم لا يقررون.

- هل تعتقدون أنه من الضروري إقامة علاقة عمل بين المشتركين، أو يكون من الأفضل أن يبقى كل شخص على أرضه؟

- S. Braunschweig - إنه من الأساسي إقامة علاقة بين المشتركين، مما يعني أن هؤلاء يتم اختيارهم ليس من أجل انتقائية ما، ولكن لأنهم يعملون في

اتجاه ما، دون أن يقومون بنفس الشيء وأن يجدوا أنفسهم يتعاملون بحساسيات متشابهة تمامًا. يجب أن نكون متفقيين على توجيهات أساسية. يجب أن يتم تأسيس التربية على مشروع فني.

- ما هي المعايير التي تحكم الممثلين المنتمين إلى الفرقة الدائمة لمدرسة TNS لقبول دخولهم في المدرسة؟

- S. Braunschweig - لا يستطيع كل الممثلين أن يقوموا بالإعداد. المخرج يستطيع أن يقوم بالتدريس في مدرسة، حيث إنه عندما يقوم بعمله كمخرج، هو ينقل فعلاً. لكى يتمكن الممثل من التدريس لممثل آخر، يعنى ذلك أن يقوده إلى الأداء بشكل آخر لا ينتبه له هو شخصياً. يجب أن يكون له نضوج ما.

- ما هي أنماط المشتركين التي تتمنونها للطلبة الممثلين؟

- S. Braunschweig - فنانون العرائس، أشخاص متمكنون في أكثر من نظام. إن فن العرائس أداة تربوية. هو فن يعلم اتصال الحياة بشيء ميت، وهذا هو أساس المسرح.

ديسمبر ٢٠٠٠

مدرسة Lecoq:

من حركات الحياة إلى الإبداع الحى

Christophe Merlant

أنشئت المدرسة الدولية لمسرح Jacques Lecoq منذ أربعة وأربعين عاماً، وقد استقبلت أكثر من خمسة آلاف طالب ينتمون لسبعين جنسية، وهى أحد المراكز الكبيرة للإبداع المعاصر. وتوفى Lecoq فى ١٩ يناير عام ١٩٩٩، وهو من الشخصيات النادرة التى ابتدعت أسلوباً، ومن هذا الوقت يتحدث الجميع عن "أسلوب Lecoq"^(١) ولهذا الأسلوب الفضل فى وجود انتاجات عديدة تغذى حقل الإبداع المسرحى المعاصر (ممثلون، مخرجون، رجال مسرح، مهرجون)، ولكنه أيضاً يفيد، بصورة أوسع، مجالات الرقص، والكتابة أو السينوغرافيا. إن قائمة الذين يعترفون بفضل Lecoq، من Dario Fo إلى Ariane Mnouchkine ليست موضوع هذه الدراسة، التى تهدف إلى أن تكون أكثر تحديداً وأكثر خطورة. السؤال المطروح هو معرفة سبب المكانة الخاصة لمدرسة Lecoq فى مجال الاعداد متعدد النظم للمؤدى ومبداى العروض الحية؟

للإجابة على هذا السؤال، سأستند على مجموعة لقاءات قمت بها مع Jacques Lecoq فى عام ١٩٩٨، ولقاءات مع أساتذة المدرسة وكذلك ملاحظات سُجلت عامى ١٩٩٣ و ١٩٩٤ على هامش محاضرات كنت أحضرها فى هذا الوقت وكنت قد عرضتها عليه.^(٢) عندما انتهى Lecoq من كتابة

(١) يدير المدرسة الدولية لمسرح Lecoq منذ ١٩٩٩ Fay lees Lecoq. أما التنسيق التربوى يقوم به Thomas Prattki.

(٢) "مذكرات رحلة إلى السنترال". (السنترال Central هو اسم صالة الرياضة القديمة التى تشمل مدرسة Lecoq منذ ١٩٧٦). وقد قمت بنفسى عام ١٩٩٥ بتنفيذ طباعته.

"Le Corps Poétique"^(٣)، طلب منى أن أشارك فى "توليد" عمل آخر لأنه كان يجد صعوبة فى تحديد شكله. كان يتمنى أن يتجه أكثر نحو الشعر والفلسفة الكامنة فى تربيته والتي كانت قد تكونت بالفعل. ولكن للأسف لم ير المشروع النور ولم يبق منه سوى بعض الآثار الأولية.

تداخل التخصصات بدلاً من تعددها

فى البداية، يجب تحريك الصلات بين Jacques Lecoq التربوى، و أسلوب Lecoq، والتعليم المتبّع خلال عامين فى المدرسة. إن الهبة التربوية شىء، والأسلوب شىء آخر. حول التربوى، والأسس التى وضعها، إن الأسلوب يبقى مفتوحاً بالنسبة لمعطيات الأساتذة الآخرين والتساؤلات الجديدة التى تأتى من جانب الطلبة. الموضوع يخص أسلوباً بالمعنى الصحيح، أسلوب اصطحاب طريق، وليس طريق محدد بصورة نهائية وبرمجة جامدة على عامين. فى هذا المعنى تتقدم المدرسة بصورة كاملة كمدرسة إبداع مسرحى بكل صوره^(٤) وليس فقط كمدرسة مهنية. انطلاقاً من ذلك، التدريس المقدم يتبع شخصية التربويين، وموهبة الطلبة من دفعة ما، وكذلك محاسن الأسلوب. وبخلاف الأساتذة والمحاضرات، تمتاز المدرسة بأسلوب تدريس جديد نسبياً، مرتبط بمضمونه وبآثاره، الذى ورثه Lecoq للذين يقومون بالعمل من بعده.

ما معنى تعدد التخصصات لدى Lecoq؟ أكرويات، فنون السيرك، صراع، تمثيل صامت، إبداع أقنعة، مسرح أشياء، كتابة مسرحية، تحضير جسدى

Jean – Gabriel Carasso مع Jacques Lecoq بالاشتراك (٣)
"Le Corps Poétique. Un enseignement de la création théâtrale"
Actes - Sud-Papiers/ باريس Anrat Théâtre Éducation ١٩٩٧،

(٤) لوحة تقديم المدرسة ، ٢٠٠٠ - ٢٠٠١، صفحة ٢

وصوتى، تقارب ديناميكي للشعر، والتصوير والموسيقى. بالفعل يتم تدريس كل هذه التخصصات، وقراءة اللوحة يُمكن أن يعطى الشعور بانفراط إلتقائى. هل تؤدي كثرة التخصصات إلى نتائج عكسية؟ يمكن أيضاً أن نتساءل إلى أى مدى 'دراسة ديناميكية للطبيعة' - من عناصر ومواد وألوان وأضواء ونبات يمكن أن تفيد إعداد ممثل. بعض الكلمات مثل "جيو مسرحية العواطف"، "نقطة ثابتة"، "حالة حيادية" المستخدمة فى "Le Corps Poétique" قد خذلت أكثر من قارىء. وكما يحدث فى كل مسيرة جديدة، فإن مسيرة Lecoq قد أثارت عدداً من الرفض وعدم الفهم، تماماً كالحماس غير المبرر. ومن الخارج، فإن المدرسة لها تأثير إلى حد ما غامض وينطلق من ذلك دائماً عدد من الأحكام الخاطئة وغير المكتملة.

نحن نعلم أن هذا المفهوم الخاص بتعدد التخصصات، بعيد عن الموضة الحالية للكلمة، يشير إلى واقع فعلي من العروض التى تتحدى اليوم التقسيمات المعتادة بخلطها التخصصات والفنون المنفصلة.

وليس عجيباً أن يكون المبدعون والممثلون الذين يقدمون العروض قد تلقوا إعداداً مفتوحاً، ولا يمثل ذلك حداثة التدريس فى مدرسة Lecoq. يجب البحث عن خاصية المدرسة فى الطريقة التى تحقق هذا التعدد فى التخصصات وتفعيلها. الهمّ الأكبر هو تجنب الانسياق لتعليم تخصصات منفصلة عن بعضها البعض، ويؤدي مزجها إلى انتقاء غير مجدى.

من أجل تجنب هذا الخطر، يستبعد الأساتذة وضع الطلبة فى وضع معرفة فعل القليل من كل شيء، مما لا يساعد على تنمية الخيال ومعنى الإبداع. ويُترجم ذلك بتنظيم منهج دراسات رافض لفكرة دورات تساعد على استقلالية

التخصصات، وهناك استثناءات نادرة لذلك، مثل هذا الاختيار يفترض أساتذة يكونون أكثر كثيرًا من مجرد اخصائيين، خبراء أو متداخلين، لكنهم يستخدمون دائمًا قدراتهم من أجل إحياء فكر المدرسة. التواجد والتشاور الدائم هما القاعدة الذهبية. نقصد بذلك أن هذا الفكر الخاص بالمدرسة المتصل بمضمون التدريس والأسلوب، يفرض على الأساتذة والطلبة موقفًا معميلاً وبحثًا دائمًا، مختلفًا تمامًا عن مجرد التمتع بمعرفة تخصصية. ومن أجل التعرف على مسيرة الإعداد في مدرسة Lecoq، فإن أسلوب تداخل التخصصات وكونه يؤكد على البحث عما هو مشترك لمختلف التخصصات وسنرى أن الموضوع يخص الحركة - يبدو لنا أصبح من أسلوب تعدد التخصصات الذي يوجد فكرة مزج التخصصات.

تؤكد شهادة Norman Taylor على أهمية هذا التمييز: "إن المدرسة شيء آخر تمامًا عن مجرد تجمع أساتذة لكل واحد منهم تخصصه وهو يعمل مستقلاً عن الآخرين. كان يلتف حول Lecoq فريق حقيقي من الأساتذة يخدم كل عام برنامج أو رحلة"^(٥).

لنفس هذا السبب، كان من أهم خصائص المدرسة هو جمع أساتذة من بين الطلبة خريجي المدرسة. من هنا تأتي قوة التآلف التي تسمح بعملية التنفيذ والتطورات البطيئة للتعليم. من خصائص الفريق الذي يتم استكماله بهذا الشكل هي أنه لا يوجد أي شكل للإعلام في جميع الأساتذة. المعايير الوحيدة المتبعة هي مواهب التريوي وقدرته على العمل في فريق. وكان Lecoq يستبعد الطلبة الذين حضروا العديد من دورات الاعداد. وهذا كان يحدث: "لا، لا يمكن

(٥) Norman Taylor إلى Christophe Melant، ١٩٩٨، N. Taylor قام

بتدريس تحليل الحركة في المدرسة خلال ١٨ عامًا.

تسجيله... إن إعداده زائد. لقد قابل أناسًا كثيرين، لا يمكن له أن يتعلم شيئًا آخر^(٧). وسنعود ثانية إلى أهمية هذا الاستعداد.

إحدى ركائز التعليم في الرجوع دائمًا إلى تقليل مسرحي كل التقنيات التي لا تؤدي إلا إلى تعبير عن مهارة مهنية فقط. ما أهمية القيام بقفزة خطيرة، إذا كانت لا تنفع يومًا مثلًا في شقلبة Arlequin: "يظل Arlequin يضحك حتى الشقلبة"^(٨) إن إغراء "المهارة"^(٩) يفقد الأداء. "بلاشك لن يُطلب من الطالب أبدًا أن يقوم بقفزة خطيرة حقيقية على المسرح، ولكن التعليم الذي تلقاه عن القفزة الخطيرة تتعدى حدود الجسد، ولو أنها تمر بالجسد وتبقى في ذاكرته. إنها قفزة في الإبداع، عن طريق حركة الجسد، تحريك مساحة خارجية ولكن ليعود في النهاية إلى تحريك المساحة الفكرية، والذهنية أو الشعرية"^(١٠).

هذا الحديث يضعنا في إشكالية المدرسة والمعنى التي لا بد من توافقها مع تداخل التخصصات في المنهج. هذا المجاز يقودنا إلى التساؤل عن مجاز آخر

'Carnet de bord d'un Voyage au central' (٦)

(٧) Le Corps Poétique، صفحة ٨١ .

(٨) نحتفظ ببعض هذه التعبيرات سهلة الفهم التي نشأت في المدرسة، ومع مرور الوقت أصبحت لغة مشتركة وتلخص اختيارات جمالية.

(٩) Jean - Gabriel Corasso في حوار: "أي إعداد لأي مسرح؟" في Avignon ١٩٩٩، يؤكد على الدور الأساسي للحركة في مسيرة Lecoq: "لم يتوقف أبدًا Lecoq عن اقتراح مسيرة حديثة أخصها كالأني: اتصال الطالب مع القوانين الملمية للحياة والحركة ؟

خاص بالسفر والذي يقود إلى طرح بعض الأسئلة. إلى أى مدى يكون دور الجسد والحركة ضروريين في الأسلوب؟ ولكن أيضًا فى أى شيء يرجع أسلوب Lecoq ضمنياً إلى أخلاقيات الممثل وعملية الإبداع بالمعنى الواسع، والتي لن يسعفه الوقت للأسف لتميتها.

تربية ممثل الإبداع كسفر فى طرق تتلاقى.

إذا كانت صورة السفر تعطينا فكرة عن فكر التربية التى تمارس فى المدرسة، فهذا لأنها تعكس فى آن واحد تعقده وطابعه العضوى. إن المشوار المقترح على السنتين محدد بصورة منهجية ويرتكز على منطقية حقيقية للمراحل. لا يستطيع الطالب أن يخلط المراحل، كل شيء معدّ بطريقة موصلة إلى حالة الاكتشاف أى وضع الطالب فى حالة دهشة. إن الأهمية المعقودة لهذا الكم من الدهشة والمفاجأة فى التعليم هى بالتأكيد أحد الأسباب التى من أجلها نشر Lecoq مؤخرًا، بخلاف تربيين كبار فى المسرح.

إذن فهى مدرسة للحياة أكثر منها مدرسة للفهم. إن الطالب الذى يستفيد من التعليم أكثر من الذى يستخدم ذكاءًا تلقائيًا ومن الذى يحاول أن يستحوذ على تعليم مع استخدام ذكاء علمى قادر على تحليل مقاطع منفصلة.

إن المدرسة تقدم نفسها كمدرسة مسرح تستمد جذورها من "الحياة". وهى تشترط طرازًا من التقارب الحيوى يستطيع قبول غير المتوقع كبعد تأسيسى لديناميكية الإبداع.

أكد Lecoq خلال لقاء مع طلبته فى نهاية العام:

"الموضوع ليس دورة، ولكنه سفر حقيقى طويل. الموضوع هو تربية غير مباشرة، لا يمكن استخدام مراحل مباشرة، لأن المهم هو نقلها إلى الأداء. خلال السفر، يتم اكتساب مواقف تدريجية، ولكنها لا تساوى شيئاً إلا تنقلها فى مواقف أخرى. إنه شىء مشابه تماماً للعبة البلياردو: للذهاب إلى مكان، لابد من اللجوء إلى طريق ملتوى. مثلاً بعض الطلبة يريدون بالضرورة القيام بدور المهرج وفى الحال. لقد جاءوا إلى المدرسة لذلك ولكن هذا مستحيل، لأنه لا يمكن الوصول إلى المهرج دون المرور من قبل بالقناع المحايد^(١٠).

إن هذه الملاحظات التى قام Lecoq بتلخيصها فى تعليمه الشفهى فى أسلوب لاعب البلياردو، تنير بعداً ثانياً للطابع العضوى للسفر. توجد فى السفر شبكة كامله من الطرق التى تتلاقى، مجموعة من الاقتراحات التى يمكن للطلبة أن يتبعونها. وعلى سبيل المثال، يكونو مدعوين إلى صناعة قناعهم بأنفسهم ولا توجد أى عوائق فى البداية. ولكن يكتشف كل واحد أن القناع ليس هو القناع المناسب بالضرورة إلا أثناء الأداء.

ونجد أنفسنا إذن فى مواجهة التناقض الآتى: لا يظهر المعنى إلا فى نهاية المشوار ويأتى فى أغلب الأحيان من هذه التصحيحات.

من المعروف أن فهم المؤسسة لا يمكن أن يتم إلا بصورة شاملة، وبهذا المعنى يكون للإعداد فى مدرسة Lecoq بعداً عضوياً أساسياً. يمكن أن نفهم اضطراب بعض الطلبة المعتادين على منطق التعلم بهدف يودى إلى اكتساب معرفة. هنا الموضوع يخص تشجيع تنمية وضع للإبداع بالممارسة، وخصوصاً التعليم الذاتى.

(١٠) Carnet de bord d'un voyage au central.

كان Lecoq يقول دائماً أن المصغر يستمر بعد المدرسة وإنه لابد، طبقاً لرأى عدد من الطلبة الخريجين، من بضع سنوات من أجل ازدهار التعليم فى الإبداع الشخصى "يجب أن يعلم كل واحد أن يأخذ ويترك"^(١١) ومن المؤكد أن الطلبة ليس لديهم جميعاً هذا النوع من التقديم للإعداد، يجب أن تمارس المدرسة فصلاً دراسياً كجبرية فى العام الأول. فقط الثلث يتم تنفيذه فى العام الثانى. هذا الاختيار ضرورى من أجل الحفاظ على مقتضيات الاستثمار الشخصى والجماعى لتلك التربية للاكتشاف المشترك.

فى هذه الطرق المتنوعة للإبداع التى تقترحها المدرسة خلال العامين، فإن الممثلين يسلكون طرق الأداء والاحتكاك بقوانين الحركة. هذا الكشف سيتم فى الممارسة اليومية للمحاضرات والتعليم الذاتى^(١٢). فى أثناء ذلك خمس إلى سبع طلبة يتلقون موضوعاً أسبوعياً ويبتون فى ست ساعات، خلال ساعة ونصف يومياً "شيئاً مسرحياً" يقدمونه صباح الجمعة أمام هيئة التدريس وزملائهم يسمح ذلك بإدخال معطيات التعليم أسبوعاً بعد أسبوع وبسرعة، ولكن أيضاً تنمية فكر العمل المشترك.

ينتظم الاحتكاك بالقوانين وتقنيات الحركة حول محاضرات تحليل أفعال جديدة، حركات رياضية، أو حركات مهنية. ويتكوّن اكتشاف تدريجى

(١١) نفس المرجع.

(١٢) تتكوّن مجموعات المحاضرات الذاتية تلقائياً وتتغير من أسبوع لآخر. يستمر العمل المسرحى المقدم عشر دقائق ويكون هناك مجالاً لأى أداء. مثلاً : "مكان، حدث" :
"الرجل أو المرأة الخفية"، "صراع المواد".

للتخصصات. ويطريقة استدلالية، لأن المدرسة حيّة، يمكننا أن نعطي فكرة مشوار تعليم للسنة الأولى وهى التى تؤسس قواعد الأداء^(١٣).

كواليس التقدّم المرحلى.

خلال الثلاثة أشهر الأولى سنمر بالقناع المحايد. سيكشف لكم عن الأداء الصامت للممثل الذى يسمح فيما بعد بالتحدث بصورة أفضل. وسيكشف لكم أيضاً وجوداً فى المكان الذى يسبق ويحضّر للسفر الذى ستقومون به معه والذى ستكتشفون فيه الحركات التى تتمش عناصر الطبيعة (النار، الأرض، الماء والهواء). ثم يأتى دور المواد (الورق المقوى، الحديد، الكواتشوك، الزجاج، ولكل مقومات وردود فعل مختلفة).

فى الفصل الدراسى الثانى سيكون هناك "سوقين". "سوق الشعراء" حيث تقارباً للشعر بالجسد والحركة. كل واحد سيأتى بقصيدة فى لفته الأصلية. هذا العمل فى بلد الشعر يلحق بفكرة محاكاة الطبيعة عندما نقوم بعمل متوازٍ على ديناميكية الألوان والأضواء، فأننا ننقل اليكم عن طريق التقليد^(١٤) عالم الشعراء

(١٣) Carnet de bord d'un voyage au Central - هذه الملاحظات تخص تقدم

عام ١٩٩٤ - ١٩٩٥. لا أهمية لهم سوى التقاط المراحل الزمنية للسفر من الكواليس كما يتم تقديمه للطلبة فى اليوم الأول، فى أسلوب شفهي يحتفظ بانطلاق المشوار. بالنسبة للمضمون سنجد مزيد من التفصيلات فى Le Corps Poétique لـ Jacques Lecoq. دراسة وصفية وجادة عن كل مضمون.

(١٤) مفهوم التقليد يسمح بالتمييز بين عالم الرسام والشاعر أو ديناميكية اللون. حول ديناميكية الألوان واستخدامها فى إعداد الممثل المبدع، نجد أن Lecoq قد تأثر بكتابات Itten، Klee، و Kandinsky.

الكبار مثل Saint - John ، و Guillevic ، و Ponge ، و Michaux ، و Artaud ... Perse ... التحدى سيكون الدخول إلى الشعر عن طرق الجسد . كيف سيمكننا الإمساك بذلك بالحركة؟

وسيستمر عمل على الحركات الرياضية، بطريقة متوازنة وحركات العمل، وعلى شاعرية الأشياء. وهذه الشاعرية ستسمح باللعب مع الأشياء وفهم ما تسمح به ديناميكيته في المكان لاختراع في الأداء، واستخلاص تبرير درامي منها.

المماثلة بالحيوانات ستسمح لكم منذ شهر فبراير بالبدء في الصعود نحو الشخصيات، مع اكتشاف الحركات، والاضغوط، والإيقاعات في جسد الحيوانات، مماثلة بها.

وسيقام "سوق الأقتعة" في شهر مارس وسيتولى كل شخص تنفيذ القناع الخاص به محاولاً أن يكتشف كيف "يؤدي" أو "لا يؤدي" ! وسيكون شهر مارس هو شهر القتال بالنسبة للأكروبات المسرحية، وفي مجال تحليل الحركة سيكون الفصل الدراسي الخاص "بالجمل" الكبيرة، فيما يخص الحائط أو المركب.^(١٥) ليس من المفروض الاكتفاء بتعلم تقنيات شكلية، ولكن أن تكونوا مرجعية تستطيعون النهل منها. من الحركة تنشأ الإيماء الصحيحة أو الخاطئة، ويمكن أيضاً أن تدع مجالاً "للشك".

(١٥) هذا العمل التقني الدقيق جداً عبارة عن تفكيك الإيماء مثل القفز من حائط من أجل تكوين "جمل". هذا العمل التقني يستلزم لياقة من الممثل ويتناسق مع الجهاز التنفسي. ولكن بطبيعة الحال على هذا العمل التقني لا معنى له إلا في إطار تبريره المسرحي.

ويعد أن تكون قد حققنا نزولاً في "داخلنا المشترك" بفضل القناع المحايد، والمائلة، والعناصر، والمواد، والحيوانات، سنبدأ في الفصل الدراسي الثالث صعوداً نحو الشخصية سنقابل أقتعة هي "مكبرات أداء". سنطلب عدة شخصيات وسيصبح "الأنا" "شخصاً آخر" بارتدائه أقتعة بدائية، الأقتعة المعبرة، الأقتعة المفيدة الأقتعة الخاصة بكم. يبدأ بناء الشخصيات في شهر إبريل بدءاً من اكتشاف ديناميكية العواطف، والحالات والمشاعر.

في البداية، ستقترحون شخصية تمت دراستها في المدرسة. ستكون هناك ظاهرة جذب بينها وبين شخصكم. ولهذا سيستلزم الأمر بناء شخصية ثانية مضادة للأولى. ستكونوا إذن في مثلث: الممثل، شخصيتكم الأولى والشخصية الثانية. سيكون إذن للشخصية الثانية ازدواجية، يجب أن يحتفظ بالصورتين وسيكون مطلوب منكم إمكانية أداء لقاءات حقيقية بين شخصيتكم الأولى والثانية. وبصورة متوازية، ستقومون بعمل على الصلة التي تربط بين الحركة والموسيقى (Béla Bartók و Luciano Berio Miles Davis) والموسيقى الكلاسيكية والإيقاعية بحركات تخص الصوت والجسد.

وفي نهاية العام، سيتم الغاء المحاضرات الذاتية وستبدأون مرحلة الاستبيان. كيف تعيش الحياة؟ الحياة التي لا بد من ملاحظتها كما هي، ثم تقومون بمسرحيتها. سيكون لديكم شهراً للملاحظة، للمقابلات والعمل على موضوع قد تم اختياره عن طريق مجموعات من عشرة أفراد، وسينتهي بتقديم عرض للجمهور من عشر إلى خمس عشرة دقيقة.^(١٦)

Carnet de bord d'un voyage au central (١٦)

إن دراسة مثل هذا المشوار يظهر بوضوح التداخل المستمر بين انفتاح الفنون غير المسرحية وتحريكها. في الواقع، إن التردد على التصوير، والموسيقى، والشعر، وصناعة الأقتمة، وهو شكل يقترب من النحت، موجّه دائماً عن طريق البحث عن الحركة ويعدّهم المسرحي. أما عن ملاحظة ما هو حي بكل أشكاله، بدءاً من عناصر طبيعية للبشرية، يمكن أن نقول إن ذلك يأخذ وضع التخصص الكامل في تربية Lecoq، ويمكن أن نسميه تخصص النظرة. سنلاحظ أيضاً أن التطوّر الذي يبدأ من القناع المحايد إلى البناء التدريجي للشخصية، بإبداع وممارسة الأقتمة، يمر بمشوار تكون مرحلة غير قابلة للتبادل. بالإضافة إلى أن هذه التربية تركز على تفعيل مباشر ودائم للمعطيات التقنية في الإبداع الخاص بالأشياء المسرحية.

ويتجه الجزء الثاني من السفر، في السنة الثانية، إلى اكتشاف مناطق متنوعة درامية للمسرح: لغة الإيماءات، التراجيديا، الميلودراما، الكوميديا دل آرت والمهرج تماد إليهم الحياة ويتم تجديدهم، على ضوء دروس المكان والحركة وتطورات الحياة المعاصرة. تمارس تربية "تجديد" الأشكال القديمة بعيداً عن الشكليات.

البعد المزدوج الأفقي والرأسي لسفر الاكتشاف في بلد الإبداع.

هناك مظهر يصعب فهمه من الخارج في أسلوب Lecoq يتواجد في البعد المزدوج، الرأسي والأفقي، للسفر. "إن سفرنا التربوي الأفقي في المساحات الجيودرامية تضاعف بالتدرج من سفر ثاني على الخطوط الأفقية الكبيرة: ارتفاع مستويات الأداء واكتشاف الأعماق الشعرية في آن واحد^(١٧). وتحت

(١٧) Le Corps Poétique، صفحة ٢٥ .

العنوان: "البحث عن المستديمتات". المرجعية لهذا السفر على الخطوط الأفقية الكبيرة تتحدد، والمستديمتات المطروحة، هي أيضاً الخاصة بقوانين الحركة: يتكوّن الأساس الديناميكي التعليمي عن طريق علاقات الإيقاعات، والأماكن والقوى. المهم هو التعرف على قوانين الحركة، بدءاً من الجسد الأدنى في عمل: توازن، عدم توازن، تعارض، تبادل، تعويض، فعل، ردّ فعل. كلها قوانين توجد في جسد الممثل كما في جسد الجمهور. إن المقترح يعرف تماماً إذا كان هناك توازن أو عدم توازن على خشبة المسرح. يوجد جسد جماعي يعرف إذا كان العرض حياً أم لا. إن الملل الجماعي هو علامة عدم تشغيل عضوي لعرض ما.

تشكل قوانين الحركة كل المواقف المسرحية. إن الكتابة شكل في حركة. التيمات ممكن أن تتغيّر، هي تتبع الأفكار، ولكن أشكال الأداء تبقى مرتبطة بالحركة وقوانينها الثابتة (...). إن الحركات من الخارج مشابهة لحركات الداخل، إنها نفس اللغة. شاعرية المستديمتات التي تؤكد كتابة، هذا ما يبهرنى إلى حدّ كبير. ^(١٨)

يوضّح النصان السابقان الآتي : إن تربية Lecoq، ولو أنها تلجأ دائماً إلى ملاحظة الحياة الجارية، تجد مع ذلك أساسها الديناميكي، وقدرتها على التجديد، و "حيويتها" في القوانين "الثابتة"، وإن هذه القوانين ليست اتفاقات، ولكنها قوانين موضوعية للحركة الجسدية كما يمكن أن نراها في جسد الممثل في حركة. هنا نذكر قوانين رياضية بعثة، السير مثلاً. وإذا كانت هذه الحركات الخارجية (التي نلاحظها في الجسد كما في الطبيعة) تؤثر على حركات الداخل (عالم المحركات السيكلوجية، الحالات، العواطف، المشاعر) : وأخيراً هذه

(١٨) Le Corps Poétique، صفحة ٢٢ ، ٢٣ .

القوانين الخاصة بالحركة تضبط عملية تكوين عمل عن طريق الفنان والحكم الذى يصدره المتفرج على العمل.

مرحلة القناع المحايد : مرحلة تأهيلية لوجود يؤدي إلى الإبداع.

إن التربية التى تُمارس فى مدرسة Lecoq تدعو إذن إلى صفاء حقيقى لنظرة الممثل الشاب وحاسة الملاحظة لديه. إنه رجوع حقيقى "للأشياء نفسها"، وفقاً لمنظرى الفينومولوجية، بحثاً عما تعطينا لنراة ونحسّه فى مكانه وديناميكيته، ناسين الفكرة التى يمكن أن تكونّها، وهى بطبيعة الحال جزئية و "ثقافية". المهم أن نترك أنفسنا نتأثر من جديد بالعالم، وإعادة حركاته، فى مرحلة صمت كلامى ولكن أيضاً صمت عن كل العواطف التى قد تتبع من التاريخ الشخصى للممثل. إنه التعليم الذى يتلقاه من ارتداء القناع المحايد الذى يجعل كل خطاب محايد عن الأشياء ويؤدى إلى إعادة اكتساب "الوجود" البسيط للأشياء. وهو وجود يجهل مسافة أى تعليق أو رأى أو حكم.

إنه فضول واستعداد الطفولة والسذاجة التى أعيد اكتشافها. إنها لحظة الصفحة البيضاء التى لا بد من التقاطها واكتسابها قبل امكانية الاختيارات الخاصة بالأداء الشخصى التى لا يمكن لها أن تعبر إلا عن مفامرات شخص غير عادى، له خصوصية.

والمرور بالقناع المحايد هذا الشيء الوحيد الذى يسمح بإعادة امتلاك الذات بعيداً عن هذه الحكايات. من الواضح أن هذا البحث عن العالمى، عن هذا المسرح تحت المسرح، الإيماءة تحت الإيماءة، يبقى غير مُستكماً، ولكنه يحضّر الطالب لتربية تحقيق الذاتية. ويحدد Lecoq هذه العلاقة بين القناع المحايد، التواجد لديناميكية الأشياء وإعادة اكتشاف عوامل مشتركة يسمح بها القناع. إن

هذا المرور يعطى للممثل الشاب القدرة على ترك العالم ينطبع على جسده، وأن يغيب عن ذاته، بطريقة تجعله يستطيع في وقت لاحق تحوله في رؤية خيالية شخصية رغم أنها قادرة على الإحساس بالإنسان في كل ذات منا كبشر.

ترداد الواقع والمكان، منابع الخيال في أسلوب Lecoq

الثقائية المركزية لـ Marcel Jousse^(١٩) هي أن الإنسان الأصلي هو "حيوان مقلّد"، كما يعرفه Aristote Poétique^(٢٠) يقلّد الطفل عالم كل جسده، لكي يفهمه قبل أن يتكلمه، ثم يقرأه، هذه هي طرق المعرفة التي تُبعد عن العالم. إن جسده هو الميكروكوزم الذي "يعكس" في مرآة وهي الصدى ماكروكوزم العالم. الفرضية هي أن الرجل البدائي في حركته هو في تداخل حيث يجد كل واحد بدوره نفسه في وضع "العميل الذي يعمل ويُعمل به". في هذه العملية الثلاثية المراحل، يتكون إيقاع في جسد المقلّد يؤهله لا ستخلاص إيقاع لون، تحول مادة، حيوان، عالم شعري أو رسمي. نحن بعيدون جداً عن تقليد طبق الأصل. كيف يمكن تقليد المظهر الخارجي، شكل مادة، صوت، لون؟ المهم هو أن تترك نفسك لإيقاعه وأن تدخله في الحركة والإيماءة. وهنا يصبح كل شيء ممكناً. يعطى Lecoq المثال التالي:

"فلنأخذ البحر مثلاً... إذا أردنا التعبير عنه، فلن يكون ذلك بأخذ الماء، لأن ذلك حدث فعلاً في الطبيعة لا سيكون ذلك عن طريق مركب في البحر، لأن المركب سيأخذ إيقاعات البحر وستكون قد خلقت الشعور بالبحر أفضل بكثير

(١٩) Marcel Jousse (١٨٨٦ - ١٩٦١) مؤسس انثروبولوجيا الإيماءة. لقد تم تجميع أعماله من المحاضرات وتم نشرها تحت عنوان Anthrologie du geste لقد يقابل Lecoq شخصياً M. Jousse ولكنه عرفه عن طريق آخرين مثل G. Baron.

(٢٠) Poétique : Aristote، باريس، Les Belles Lettres، ١٩٧٧، صفحة ٢٩ - ٣٣ .

من البحر ذاته . فلنتخيل أنك تتموَّج وإنك تؤدي الإيماءات الأولية التي تأتي عندما ما تقلد البحر، هذا شيء . ولكن إذا قلنا للطلبة: انتم قطع من الحديد، وستؤدون البحر . ستكون مضطرين إلى إيجاد البحر من خلال إيقاعات بين قطع الحديد، هذا يثير الانتباه أكثر من عمل البحر بالبحر (...) في هذا المثال، نبدأ من الجوامد من أجل إيضاح إيقاع عنصر سائل".^(٢١)

إن إيقاع جسد المقلد في الممثل، الحركة الداخلية لجملة الكاتب يمكنهما أن يكتشفا المحركات غير المرئية للمرئي.

إن تأثير Bachelard على تربية المدرسة هي أيضاً مباشرة. الأوقات القوية لتحقيق الذاتية للعناصر، للمواد وتحويلهم يتم في مرجعية دائمة، ولو أنها غير معبّر عنها، "الأحلام اليقظة الأساسية". إن درس Bachelard يتقابل مع ارادة العودة للغة الأصول التي تمر بالجسد. "الصورة، هي بساطتها، ليست في حاجة إلى معرفة. إنها تخص ضميراً ساذجاً. هي لفته الشابة. إن الشاعر في تجديد الصور يكون دائماً مصدرًا للغة".^(٢٢)

وعندما يبحث الطالب عن حالات وديناميكيات الهواء، والأرض والماء في جسده، فهو يوقظ في نفسه أساماً مشتركاً من الخيال الجماعي. ما هي المسيرة الأرضية، الجوية والسائلة؟ دخول في مهب الريح والعواصف؟ ماذا يعني أنك تزرع أمام شخص؟ كل هذه الديناميكيات ستدخل في الأداء، في الخلط، وفي التسويات. أن يذوب شخص عشقاً أو كراهية أمام شخص آخر ! هذا مجال

(٢١) Lecoq في حديث إلى C. Merlant في إبريل عام ١٩٩٨ .

(٢٢) Gaston Bachelard، La Poétique de L'espace : باريس، P. U. F.

واسع للاكتشافات. "المادة تتمدد في اتجاهين، في اتجاه العمق وفي اتجاه الازدهار. في اتجاه العمق، تبدو كاللفز، هي اتجاه الازدهار تبدو كقوة لا تُقهر، مثل المجزة. في الحالتين التأمل في مادة يُعلم خيالاً مفتوحاً"^(٢٣). سيبحث الممثل الذي يكون في طور الإعداد، الأصوات أيضاً، أصوات العناصر: الكلمة التي تسيل، الكلمة بدون صدى الأرض. خيال مفتوح، الذي يبدأ من الطبيعة، يعطي نفسه في جسد يكتب بعد ذلك في الجملة أو على حيز خشبية المسرح. انفتاح إلى كل الاختيارات الممكنة للأداء أو إبداع المواقف الدرامية.

إن التحالف على اتجاهات المكان ومسرحيتها عن طريق ديناميكيات يتم إدخالها، هي أيضاً منابع إلهام كبيرة لدى Lecoq. في شكل Rose Des efforts^(٢٤)، يدرك Lecoq أن "الحركة الرأسية تسجل الرجل بين السماء والأرض في حدث مأساوي. إن التراجيديا دائماً رأسية. ولكن في الاتجاه الآخر: الآلهة يعيشون تحت الأرض". نجد أنفسنا هنا في الخيالات الديناميكية للسقوط أو الارتفاع الذي يتحدث عنها Bachelard.

"في ظل الخيال، إن صور الارتفاع هي التي تكون إيجابية. يبدو أن هناك انتحاء حقيقياً يدفع الإنسان لإبقاء رأسه عالياً (٠٠٠) الأثقال تقع، ولكننا نريد أن نرفعها، وعندما لا نستطيع رفعها، نحن نتخيل أننا نرفعها. إن أحلام اليقظة الخاصة بإرادة الرفع هي الأكثر ديناميكية، فهي تحيي الجسد بالكامل، من الكعب إلى الرقبة. إن تأمل العالم بخيال قوى المادة، هو إعادة عمل كل أعمال

(٢٣) L'Éau et les rêves : G. Bachelard، باريس، Jassé Corti ١٩٤٢، صفحة ٢٠١ .

(٢٤) Le Corps Poétique، صفحة ٩٢، ٩٣ .

هرقل، هو جهود البشر في الصراع ضد كل القوى الطبيعية الطاغية، هو وضع الجسد الأدمى في عمل ضد العالم".^(٢٥)

كان Lecoq يرجع دائماً لهذا النص المدهش الذي يعطى الخيال مكاناً، بعداً ديناميكياً، اندماجاً جسدياً يحرّص على تقارب مباشر للعالم المأساوي وسره. هنا أيضاً نجد تشابه بين ماكروكوزم العالم، والميكروكوزم العضلي وترديداته السيكلوجية. من رياضة المجهود والرفع راسياً إلى مأساوية البطولة حياة الجسد في حركة في المكان الواسع للرأس. تقابل مرتبك بين أنثروبولوجيا الإيماءة، وتربوى المسرح الذي يبحث خارج المسرح ما يمكن أن يكون أساس المسرح. إن الحركة والخيال وهما يعملان في جسد الممثل بيدوان لوجهين لعملية واحدة.

جسد الممثل، شاهد وينبوع السفر في الإبداع.

إن الجسد وهو يتحرك ويحرك معه المكان لا يكون أبداً آلة، أداة تعبير عن عاطفة أو حالة ملازميتين له. هو على العكس ما يسبب الحالة، هو "يكشف" للممثل ما لم يعيشه أبداً ولن يعيشه أبداً أو ما يعيشه في نظام أكثر ضيقاً، ومشغراً ومتفقاً عليه. هكذا سيتم بناء الأداء بدءاً من الاكتشاف الذي يكون التعبير عنه كتابة ذو بساطة شديدة: "الغرور يصعد، تتحدر الفيرة، تختبئ، و يهبط الخجل، ويتوارى الزهو".^(٢٦)

La Terre et .Les rêveries في La Psychologie de La Pesanteur G. Bachelard (٢٥)
José Corti، ١٩٤٧، صفحة ٢٥٦، ٢٥٧ .

(٢٦) Le Théâtre du geste، صفحة ٢١ .

كثيراً ما تم تقديم أسلوب Lecoq كمدخل للأداء الذى يبدأ من الخارج إلى الداخل، مواجهها بطريقة Stanislavski التى نذكر أنها قد أسست عن التعبيرية بدءاً من عمل على الذاكرة الشخصية للممثل. من هنا تكون مواجهة كاريكاتورية بين مسرح الإيماء، غير سيكولوجى يميل إلى جمالية الصدمة، ومن جهة أخرى مسرح سيكولوجى حيث يتغذى الممثل من نفسه. وهذا يعنى نسيان عدد من الكتابات المسرحية، الأدبية والكورغرافية، الشخصية جداً التى ولدت داخل المدرسة والتى تتغذى من الانفعال وتحركه.

بلاشك من الأوضح أن نقول أن فى طريقة Lecoq، يمر طريق بالحركة والمكان يضع تحت تصرف الممثل الشاب تجربة وذاكرة لم تعطه إياها الوجود بلاشك:

"إذا طلبنا من ممثل شاب إن يؤدى الفيرة، فيم يفيدنى المدخل السيكولوجى؟ إذن ما العمل؟ يقول Lecoq: "خذ عنصراً مثل النار، ادخل فى ظاهرة النار، بجسدك، إذا دخلت جسدياً بالداخل، إذن فى لحظة ما ستحدث معجزة: تطول حركة النار الفيرة، وتحدث فيرة".^(٧٧)

هذا هو الشكل الخارجى الذى يفتح على تجربة الشعور.

رفض الشكليات كشرط للإبداع.

فى عمله التدريجى لطريقته، كان Lecoq مدركاً لمخاطر الانزلاقات "الشكلية". القول بأن "ذلك طيب، هذا جميل" كإشادة لعمل طالب لم تكن تعنى شيئاً له، بل

(٧٧) Thomas prattki فى حديث إلى G. Merlant، نوفمبر عام ٢٠٠٠ .

بالعكس. لأن ذلك كان ينقصه المعنى. عندما قام يوماً من عام ١٩٤٨ بعمل تجربة لقولة "سرفى مكانك" التي اخترعها Barrault و Decroux، صاح فيه Agostino Cantarello: "هذا جميل ! هذا جميل ! ولكن إلى أين أنت ذاهب؟" (٢٨) هذه القصة تعنى أن يدرك Lecoq مخاطر الشكلية. "فى المسرح، أداء حركة ليس أبداً عملاً ميكانيكياً، يجب أن تكون حركة مستببة. يمكن أن يكون ذلك عن طريق إشارة، أو فعل، أو حدث داخلى. أنى أرفع ذراعى لأشير إلى مكان، لأخذ شيئاً موضوع على رف، أو لأننى أشعر أيضاً بداخلى بشيء يدفعنى إلى الرفع الإشارة، والفعل والحالة هم الطرق الثلاثة لتبرير حركة". (٢٩)

هذا الرفض للفن، للشكل المنفصل عن المعنى والجماليات المنفصلة عن الحياة، نجده لدى Lecoq فى رفضه لطريقة Decroux. ولو أنه كان معجباً بالرجل، كان طريقه يبدو له بلا مخرج فيما يخص مسرحاً للإبداع.

"إننى معجب جداً بـ Decroux. ولكن منذ أن شاهدته أول مرة، فهمت أنني لن أكون تلميذه. كنت أجلس فى الصف الأول، وعندما كان يعمل مصنفاً، كنا نسمعه يطلق صوتاً كالمصنع. كان يعمل شجرة ثم مصنفاً. وللعجب، كان يصنع المصنع فى الشجرة وفى لحظة تختفى الشجرة ! لا، يجب على الأقل أن يكون هناك فرقاً بين ما هو تقنى وما يصبح ميكانيكياً. عندما نرى ما هو ميكانيكياً، نسأل فيما تقيد التقنية. لا تقيد فى شيء.

(٢٨) Le Théâtre du geste : Lecoq، صفحة ١٠٩ .

(٢٩) Le Corps Poétique، صفحة ٧٧ .

إن Decroux تكعيبي، أما Marceau فهو نبات مُتسلق، هو يتموج.
Decroux كان يقلد Rodin ولكن بعد أن يقطع رأسه ويزيل أذنه^(٣٠)

إن رفض إغراء الصفاء والعزلة في شكل هو أحد خصائص حالة الفكر
الخاصة بالمدرسة. في هذا الشأن لا يتم الفصل بين الإعداد الإنساني وإعداد
الممثل، ولا يمكن إغفال البُعد الأخلاقي للتعليم. تلخص الكلمات الآتية لـ Lecoq
المشوار الأدمى الذى يجب أن يسلكه الممثل:

ويمكن بلاشك تلخيص المسار الدفع/ الجذب. أنا مدفوع/ أنا أدفع/ أنا أدفع
نفسى ومجذوب/ أنا أجذب/ أنا أجذب نفسى. هذا بلاشك ملخص كبير. توجد
مرحلة أولى... أنا مدفوع، ولكنها مجرد حركة، لأننى لا أتحرك من الداخل.
التعليم عن طريق ما هو منطوق فقط وقد جمدتنا الاتفاقيات. ثم نعد هؤلاء
الأطفال الذين يلعبون العالم وهو يقلدونه. ثم بعد ذلك: أعمل كما لو كان قد
حدث انفجار، هذا يتجه إلى "الخارج"^(٣١) إننى فى صراع. لقد اضطرت أن أمر
بالملاحظة لأصل إلى هنا وأنتى موجود بدءاً من ذلك وأعمل على مكان خارجى.
أمارس عملاً على شىء آخر غيرى، هناك شىء آخر غيرى. إننى أجذب أو أدفع
شيئاً أو شخصاً. ثم فى النهاية فى مرحلة ثالثة: أجذب نفسى أو أدفع نفسى. لم
يعد مكان خارجى هو فى أصل الحركة ولكن المحرك يوجد فى المكان الداخلى
للممثل، لقد التقطه إذن يستطيع أن يقدمه"^(٣٢)

(٣٠) Lecoq فى حديث إلى C. Merlent، إبريل عام ١٩٩٨ .

(٣١) تؤكد على لفظ "خارجى".

(٣٢) Lecoq فى حديث إلى Merlant، نوفمبر عام ١٩٩٦ .

تربية "للعرض"، من المخاطر المحسوبة و التسرع.

إحدى خصائص تربية المدرسة هي وضع الممثلين في حالة خطر مستمره. يتذكر Bernie Schurch في هذا الشأن قائلاً:

إننا نجد أنفسنا في مدرسة Lecoq في معمل حقيقي ومن المستحيل مجرد نقل أى شيء، ويكون لدينا الانطباع أنه لايد من إعادة اختراع كل شيء بدءاً من شخصنا، حتى في المجالات مثل الكوميديا دل آرت حيث نجد حكاية. إنه فكر مُستفز دائماً للاختراع، والطالب في حالة أزمة دائمة. ولكي لا تترك المدرسة، يجب أن يكون لك فلسفة، تعلّم أن تتنظر من نفسك، السماح للنفس بأخطاء حتى تجد نفسك. ولكن في الوقت نفسه، كان الجميع يضع نفسه في خطر، وأيضاً الأساتذة، كل ذلك كان يمر بين أربعة جدران، دون أن يشعر أحد".^(٢٣)

هذه التربية الخاصة بالمخاطرة تظهر في تشكيل المدرسة وفي أسلوب التعليم. "الدروس الكبيرة"، مثل تحليل المستويات السبعة للضغوط في المسيرة، توازن المواقف التسع^(٢٤) هي مراجع محددة، ولكن أساس المحاضرات هو تنفيذ أداء مباشر بدءاً من تيمات محددة مثل الهجرة الجماعية. إنها ملاحظة الإبداع في الارتجال هي التي تكوّن الخامة التي عليها يمارس التفكير النقدي الذي يسمح باستخلاص القوانين الكبيرة للمسرح. كل محاضرة هي تنظيم حقيقي لتسرع الأداء: ينتهي كل أسبوع بتقديم عمل جماعي للمحاضرة الذاتية أمام

(٢٣) Bernie Schurch : خريج مدرسة Lecoq ومؤسس فرقة Mummenschanz. أسس بعض الخريجين الآخرين فرقاً (مثلاً Ariane Mnouchkine مع مسرح الشمس...) كما قاموا بتأسيس مدارس (Bim Mason مع Circomedia في بريستول في إنجلترا...)

(٢٤) Corps Poétique صفحة ٨٩ و صفحة ١٤١ و Théâtre du geste، صفحة ١٠٣ .

الأساتذة ومجموع الطلبة حول هذا التسرع الخاص بالإبداع الجماعى. ومن الطبيعي أن يتعدى عمل الطلبة ساعات التعليم.

هذا المنطق للعمل والمرور بالعمل الدائم يؤلّد لدى الطالب الذى يتلقى تعليمه فى مدرسة Lecoq طريقة إبداع تميل إلى الاعتماد على الذكاء المعقوى فى الأداء أكثر من التفكير الذى يسبق الأداء. ومن قواعد المدرسة أنه لا توجد أفكار مسرحية طيبة أو سيئة، إن خشبة المسرح هى التى تحدد بما "يليق" أو "لا يَليق". هذه الممارسة الدائمة للارتجال الجماعى يقود عدد من الممثلين المتخرجين من المدرسة إلى تكوين فرق أكثر من الاهتمام بمسيرات فردية فى مجال عملهم.

اكتشافات "بمعينات" جماعية

لا يمكن لتدريس الإبداع إلا أن يكون تعليم فى حالة إبداع. و يوجد إذن أسلوب تربية للاكتشاف المشترك حيث يكتشف الأستاذ ما يقوم بتدريسه فى الوقت نفسه مع الطالب. Lecoq وبقية الأساتذة هم فى آن واحد المعلمون والشهود الأول لعملية الإبداع التى يقررونها، ولكنها تتعدى فجأة ما هو منتظر وينفتح على ما هو غير متوقع. وكذلك أثناء المحاضرات، لا يحق للطلبة أن يديّنوا ملاحظات، لأن ما لا يتم حفظه من المحاضرة لن يجدى بشئ، وإذا تم فهمه فسوف يُحفظ. وعلى العكس، فإن الأساتذة، مثلهم مثل Lecoq لا يكونون عن تدوين ملاحظات. هذه الإدارة لما هو غير متوقع والتى تستند على تحضير دقيق تجعل من التعليم مساحة دهمشة واكتشاف جماعى وليس عملية نقل بسيط للمعرفة. هذا هو أحد أسباب التى من أجلها لا يتم الانتظام فى محاضرة طبقاً لفكر المدرسة، ولكن كما كان يردد Lecoq، "تدخل" فى الدرس، كما يمكن الدخول فى سر.

"الدخول في الدرس هو الدخول في شيء مازلتنا نجهله، في انفعال صلة مع الآخرين تسمح بفهم أفضل بكثير مما يتم في حالة أن يكون الشخص وحده. في البداية بالتأكيد، نعلم ما سنقوله للناس، ولكنه ليس الشيء الذي سيقال في النهاية. تطوّر العلاقة مع الطلبة تساعد على اكتشاف أشياء هامة. هناك "ارتفاع" من كل جهة أن تعليم المسرح لا يمكن أن ينحصر في اتصال معرفة بأسلوب موّصل - متلقى. إن الاتصال الحقيقي لا يمر بالخط الأفقي، بل يمر من مكان آخر. للوصول إلى هذا الاتجاه، يجب على الأستاذ أن يثير حالة "فضول" هي وحدها التي تسمح باكتشاف شيء لا يعلمه الطالب ولا الأستاذ بعد. في هذه اللحظة يبدأ النقل "الشفهي" والدرس بمعنى الكلمة. يتم الحديث كثيرًا عن "نقل" المعارف. في درس المسرح، فإن شيئًا آخر يتم اكتشافه. إنني أحب عندما يكون العلميون على مشارف جهلهم وفي حالة اكتشاف. عندما يتوقفون عند هذا الخط، وبدءًا من هذا الخط، هم يجهلون إنهم قادرون على الشعور والإبداع بالمعنى العميق".^(٣٥)

هذا البعد الخاص بالمخاطرة وتصحيح الأخطاء، الذي يكون أحد أسس تربية المدرسة يتسبب في أن إبداعات الطلبة ليست محكمة وفقًا لمعايير جماليات خاصة، ولكن باللجوء إلى قبول الجمهور الحاضر. في الواقع لا نستطيع الحديث عن أسلوب أو "بصمة" خاصة بـ Lecoq تجمع المبدعين الذي مرّوا بالمدرسة. النقطة الوحيدة المشتركة هي بلا شك مفهوم ما عن مسرح شعبي بالمعنى العميق، يعني قادر على أن يمس الجمهور الواسع، مهمًا كانت مرجعية ثقافية.

(٣٥) Lecoq: في حديث إلى C. Merlant، إبريل ١٩٩٨.

إن التجميع الدولى للمدرسة هو بالتأكيد أحد أسباب هذا الاتجاه. كل طالب يأتى إلى المدرسة مصاحباً أعددته وثقافته المسرحية، والمهم هو اكتشاف مسرح إبداع يمس «كل واحد بعيداً عن الخصائص والجماليات. هذا العمل الخاص بالتصحيح يتم باللجوء الدائم إلى ممارسة "معاينة" جماعية على الإنتاجات الأسبوعية. ومطلوب من مُجمل الطلبة أن يحكموا وليس الأساتذة طبقاً لما يفضلون. كل منتج مسرحى يتم دراسته وفقاً لمتأسقه الداخلى، وحيويته، وطابعه العضوى والشعور الذى يسببه. إذن فإن المدرسة تكوّن الجمهور الخاص بها ويكون حكمه، فى الغالب، مأخوذاً به.

أحد خصائص المدرسة هى البدء بالاعتناق بأن الفطرة - وليس ثقافة الجمهور - هى التى تتمتع بالذكاء.

"ليس المهم أن تقول لنفسك إننى أعمل بطريقة هذا أو ذاك النوع أو الجماليات. إن قواعد الأداء هى فى الأداء نفسه. إن الأداء هو الذى ينتج القواعد الخاصة به ويضرورياته. الشيء نفسه بالنسبة للتصوير، اللمسة الزائدة أو الناقصة تجعل اللوحة رديئة أو غير مكتملة. إن المسرح، مثل التصوير، فى لحظة، إن اللوحة هى التى تريد، وليس الرسام لذلك فى المدرسة، يتم الرجوع دائماً إلى النظرات وإلى معانيات. تتم المعاينة على تنظيم العرض الحى الذى يقدم. إن موقف المعاينة أقوى بكثير من الموقف النقدى. ما يهم هو أولاً المعاينة التى نقوم بعملها "سويًا" فى مواجهة إبداع حى، كما نفعله فى مواجهة الحياة كما هى. نجد أنفسنا مكونين جميعاً بنفس القوانين الحركية التى تحيى الحياة والأعمال الفنية. نحن نتنظر جميعاً إحساس الرضا، وهو التواجد فى مواجهة

توازن، وببساطة هي وضع الإيقاع والقوى التي هي في أساس كل شيء يعجبنا.
هذا لا صلة له بالأفكار".^(٣٦)

المرحلة الأخيرة للمهرج، مساعدة للمبدعين.

ليس صدفة أن تكون نهاية مشوار الإعداد في هذه المدرسة التي تمارس دائماً المخاطرة والعرض تكون مرحلة يكتشف فيها الطلبة المهرج بداخلهم. هذه المرحلة الأخيرة من العمل التي يؤديها الممثل تتضمن تحويل نقاط ضعفه إلى قوة، ولا يؤدون أدواراً أو شخصيات، ولكن أن يؤدوا أنفسهم، هذه المرحلة تمثل عوناً يعطى للمبدع القادم من أجل مواجهة حياته المهنية.

إن الطالب الذي يُدعى إلى العودة إلى العنصر المشترك بالمرور بالقناع المحايد، يُدعى إلى أداء شخص آخر غيرهِ في عمل بناء الشخصية وتعلم الصعوبات الإبداعية للأداء، يجد نفسه مدعواً إلى المرور بتجربة الحرية ويقدم فشله للجمهور. هذه المرحلة الأخيرة للسفر التربوي التي أخذت أهمية لم تكن لديها على مر السنين، تمثل اكتشافاً: لم يتم التمثيل بما نعرفه، بل نلعب بما نحن عليه. اكتشاف أيضاً للبعد المثالي للوضع الإنساني في حد ذاته ويكون معروف من الجميع في الضحك.

هذه المرحلة الأخيرة، حتى لو أن الطلبة لا يتابعون فيها طرق المهرج، هي المرحلة التي يتعرف فيها المبدع حقيقة على تحديات إبداعه التي تضع العنصر الإنساني في مواجهة نفسه يحلل André Riot - Sarcey هذه التحديات قائلاً:

(٣٦) Lecoq: في حديث إلى C. Merlant، إبريل ١٩٩٨. وقد تم نشر أجزاء كبيرة

من هذا الحديث في Cassandre، رقم ٢٣، ٢٤، باريس، عام ١٩٩٨.

تنتهى المدرسة باستدارة كاملة وهى المهرج. وهذه النهاية لها معنى. الفطرة قادت Lecoq، لأن كل القواعد وكل الشفرات - الإيقاع، التقطيع، تحليل الحركة، الأداء المقنن - تختفى مع المهرج! لا قواعد ولا شفرات، فقط الذات وقطرته. الممثل الذى يلاحظ وينقل الحياة على شكل أداء، يحمل نفسه. هو لا يلاحظ العالم، إن العالم هو الذى يلاحظه، إن الجمهور هو الذى يلاحظ ويسأل: من أنت؟ مع المهرج، لا شيء يُفهم، فقط التواجد مع صعوبة التواجد. يبدو لى أن كل عمل Lecoq هو إعادة أداء الحياة، ولكن بمجرد أن تخلع القناع لا ترى إلا الموت، والتأكد من أن الإنسان زائل، وهذا هو درس المهرج. ونقول للطلبة: "اخلعوا الأقنعة، كونوا ضعفاء، كونوا ما أنتم". المدرسة التى تبدأ بميلاد القناع المحايد تنتهى بحالة ميلاد المهرج. إن المهرج يعيد اختراع كل شيء، ويقول بدهشة: أستطيع أن أتحديث، أستطيع أن أجرى، أستطيع أن أجرب الموسيقى، الأكروبات، إنه شخص أبدى فتى لحظة ميلاده".^(٣٧)

"النص المكتوب"، انفتاح و/ أو انغلاق فى الإعدادات

إن الاتجاه نحو مسرح إبداع يثير مشكلة الصلة بنص المسرح المكتوب والموجود فى تربية المدرسة. وهنا تأتى شهادة Alain Mollot المهمة فى هذا الشأن: "عندما جئت، قال لى Lecoq إن الطلبة معتادون على الارتجال، ولكن لابد من سدّ هذا النقص وإتينا محتاجون إلى الاستناد على النص. وتدريبنا فى السنة الثانية على موليير وشكسبير، وكلودال، إلخ. وبعد خمس سنوات، طلب مقابلتى

André Riot - Sarcey (٣٧) : مؤسس فرقة Nouveaux Nez. خريج المدرسة، يقوم بتدريس مادة المهرج فى المركز القومى لفنون السيرك فى شالون قام بالتدريس عام ١٩٩٨ - ١٩٩٩ .

وقال لى إن المدرسة ليست النص وإن هذا العمل على مشاهد هو ما يرفضه فى مدرسة إبداع مسرحى^(٢٨).

بخلاف بعض الاستثناءات النادرة، إن المبدعين المتخرجين فى مدرسة Lecoq لا يتعاملون مع الريبورتوار. وإذا فعلوا، فإنهم، يقومون بتغيير يبحث عن الحياة من خلال النص. هذا الموقف الذى يعطى كل الحريات (البعض يطالب بفتح الطريق لكل الخيانات)، يقود إلى تغيير العادات الخاصة بالقراءة واستقبال النصوص المكتوبة. إن استخدام شكسبير فى فرقة Footsbarn Travelling المسرحية هل أخذ النص كمبرر أو ذهب إلى قلب النص؟ وهذا مجرد مثال واحد.

إن طرح السؤال بهذا الشكل يقود أحياناً إلى تقديم ضمنى للنص، ويدعو إلى إدانة المؤدى والمخرج لإعادة تكوين أشكال قديمة، وتقديم ملذات للجمهور، مرتبطة بمشاعر الانتماء الثقافى. وفى هذه النقطة تحديداً يبدو أنه يوجد مفهوم خاص بـ Lecoq عما ينتظره الجمهور وما يجب أن تقدمه له، وهذا يتم التأهيل له فى المدرسة. يجب البحث عن ذلك من جانب مفهوم "متخرج - مؤلف"، مطلوب منه استخدام خياله للدخول فى قلب العرض. إن مسرح الإبداع الذى كان يتمناه Lecoq بشدة والذى تحاول مدرسته تكوينه، موجّه إلى جمهور محبّ للعروض التى تنتهى فى خيال المشاهد. إحدى الجمل التى تعود دائماً فى نقد Lecoq أثناء العروض الخاصة بنتائج المحاضرات الذاتية تدعونا إلى تصديق ذلك: "لقد قلت كل شيء، كل شيء تم قوله، لا يوجد أداء، إنك لا تترك شيئاً للمشاهد! ولهذا السبب، ليس العرض بطيب".

(٢٨) A. Mollot فى حديث إلى C. Merlant، ديسمبر ٢٠٠٠. مخرج ومؤسس مسرح la Jacquerie. لقد قام بتدريس التمثيل فى المدرسة من عام ١٩٨٧ إلى ١٩٩٩.

بلا شك، هذا هو حلم مسرح إبداع يلتقى بجمهور شعبى، ولكن مبدع، يحدث فى اللقاء عن فرصة أحياء، أكثر من القناعة عن 'بإستهلاك ثقافى'. بلا شك، لابد من البحث فى هذه المدرسة التى تقدم نفسها كمدرسة تساعد الطلبة على اكتشاف مسرحهم الخاص بهم، المسرح القادم، رحلة قوية وثرية للغاية، ولكنها تنتهى بأخلاقيات عدم الاكتمال. إن المشروعات تثبت فى المدرسة ولكنها تنتهى فى العزلة.

الإعداد المسرحي للممثل فى إيطاليا

التواجد على المسرح:

"تعلم السير قبل أن تسير فى الجبل"^(١)

Sophie Proust

يتميّز الإعداد المسرحي للممثل فى إيطاليا بقوة شخصية الأساتذة. وبالفعل، حتى عام ١٩٩٩، كان على الممثل - لكى يتم إعداده - أن يكون قد تم إعداده تحت إشراف أستاذ مثل Strehler، Grotowski... وكانت مجرد البصمة الواضحة للفن المسرحي للأستاذ كافية لتعطيه شهادة جودة. اليوم، مدارس مثل الأكاديمية القومية للفن المسرحي فى روما، مدرسة الفن المسرحي Paolo Grassi، أو أيضاً مدرسة مسرح Piccolo Teatro فى ميلانو تتحرر من أى اتجاه وتقدم تعليمًا متعدد الأنظمة. وذلك يتوافق مع الواقع المتعدد للمسرح ويوسّع من طريق إعداد الممثل. هذه المدارس الثلاث الكبرى، والتي سنتناولها هنا، ترفض أن تتقيّد بإعداد أوجد. فهي تدرك كلها أن كل أسلوب إعداد صالح وشرعى، ولكنه أيضاً يمكن أن يكون غير كافى تماماً. بالتأكيد إن تشابك الأنظمة مازال موجوداً. إن الفناء والتمثيل الصامت لا يتم تدريسهما فى آن واحد. ومع ذلك، فهناك اهتمام جديد يتحدد: فهو تركيز مضمون دائم فى توجه مسرحى مختلف

(١) هذه المقولة Giuseppe Beiracqua أثناء حديث لى معه، وهو يبدأ بها محاضرة

التربية الصوتية لطلبة السنة الأولى فى ٨ نوفمبر عام ٢٠٠٠، وهو مؤلف، Firenze،

Saggi, autore Lilri, La Rosa dei teatri عام ٢٠٠٠.

المواد والتي لا تقتضى مباشرة إلى الأداء المسرحى (فن الأكرويات، التمثيل الصريح الغناء، الرقص، المبارزة، إلخ..)

إن تعدد الأنظمة يتم فى حدود أن كل مادة يتم تدريسها تراعى واقع العمل المسرحى. بالنسبة لكل مدرسة، ظهر صحة هذا النمط للتعليم بالممارسة المسرحية داخل منظومة الإعداد. وبالتالي، إن تعدد الأنظمة يساهل الفرد على المسرح كل مدرسة لها خصائصها مع وجود نقاط مشتركة واختلافات تحدد هوية كل مدرسة. سندرس هنا معايير الاختيار للقبول فى هذه المدارس وكذلك الأهداف الأساسية للإعداد، كما تدرس أيضاً صلة التقنية بالإبداع، والخصية متعددة الأنظمة لمحاضرة الأداء، وصلتها بالعالم المهنى.

إعداد متعدد الأنظمة:

المدارس.

الأكاديمية القومية للفن المسرحى بروما.

أسسها عام ١٩٢٥ - أثناء العهد الفاشستى - أهم نقاد كتاب التطير فى هذا العصر، وهو Silvio D'Amico^(٢) هو صديق لـ Luigi Pirandello و Jacques Copeau، وهو أول من أنشأ فى إيطاليا مدرسة إعداد لممثل ومخرج المسرح. تقدم الأكاديمية كل عام لعدد عشرين طالباً تتراوح أعمارهم من الثامنة عشر

(٢) Siliro D'amico (١٨٨٧ - ١٩٥٥) هو مؤلف كتاب Storia Del teatra drammatico، ميلانو، ١٩٥٢، وهو مؤسس "موسوعة العرض" فى تسع أجزاء، روما، ١٩٥٤ - ١٩٦٢.

إلى الخامسة والعشرين (خمسـة عشر طالبـاً للتمثـيل وخمسـة طلاب للإخراج) برنامجاً لإعداد متعدد الأنظمة مدته ثلاث سنوات يحصلون فى نهايته على دبلوم. وتوجد سنة رابعة للتجويد ضمن البرنامج التربوى. يهتم فى السنتين الأولى والثانية بإتقان التقنيات الأساسية، بينما تستكمل السنتان الآخرتان المشروع الإجمالى لمؤسس المدرسة : "وضع الطلبة على خشبة مسرح حقيقية، فى مواجهة مباشرة بالجمهور"^(٣) وذلك عن طريق عروض ورش أو تحقيق عروض. يتم تخصيص الأربعة وأربعين ساعة الأسبوعية لمحاضرات الأداء، والتربية الجسدية (ومنها أسلوب التمثيل الصامت لـ Orazio Costa)^(٤)، واللقاء، والتربية الصوتية، والفناء، وتقنيات القراءة، والمكيـاج، والمبارزة، والرقص، وكذلك تاريخ المسرح والعرض والموسيقى.

إذا كانت كل المواد والدروس فى الأكاديمية موجّهة قصدياً نحو عملية أداء الممثل وعمل المخرج"^(٥) كما كان يتمنى D'omico، فإن Luigi Maria Musati، أستاذ قديم فى نفس هذه المدرسة والمدير الحالى منذ تسعة عشرة سنة، يفضل مفهوم الاتصال المسرحى عن مفهوم التقديم. ولهذا السبب، مع تخفّظه على كل

(٣) S. D'omico فى "تعليمات للأساتذة"، روما، ١٩٨٩، صفحة ١٢٧ فى "ورشة الممثلين" Maurizio Giammua. فى هذا العمل التاريخى، يتناول الخمسين سنة الأولى فى المدرسة، وهو عمل هام حتى اليوم .

(٤) Orazio costa، تاريخ ميلاده عام ١٩١١، من الدفعة الأولى لمخرجى المدرسة. فى عام ١٩٣٧ يقضى عامًا فى فرنسا ويعمل كمساعد لـ Copeau. نموذج إنسانى للمسرح الإيطالى. توفى عام ١٩٩٩ .

(٥) S. D'omico : "معايير عامة للبرمجة"، وثيقة داخلية للأكاديمية، صفحة ٢ .

تعبير دارج، فهو لا يمنع نفسه من نقد مفهوم تعدد الأنظمة: "إذا كنّا ندرك الأنظمة وفق تقسيم من طراز جامعي، فإن تدريس المسرح متداخل الأنظمة بطبيعته"^(١) ولهذا فإن مفهوم العمل أساسى بالنسبة لسياسة الأكاديمية وطموحاتها الشرعية.

من المؤكد أن استخدام الزمان مقسّم. أحد الأعمال الهامة التي تخصص لها وقتاً في السنوات الماضية هي النجاح في مزج الديناميكيات بالمفاهيم التي تكون في أساس مدرسة دراسات عليا. إن الأكاديمية مؤسسة ذات مستوى عالٍ يتضمن مفهوم العمل لدى Grotowski، ذلك الذي يضع في قلب الممارسة المسرحية أساس التجربة بالنسبة إلى تجزئة المعارف. هو أحد أهم أهدافنا^(٢).

هذه الأهمية الموجهة للعمل كمكان تجربة تغيّر من فكرة المسرح كمساحة مسرحية وحيدة لا يريد Musati أن يحدّد تجربة الأداء لمسرح مؤسس وأحياناً جَبَّهِي. بما أن الخلاصة العضوية للعمل يمكن أن تتحقق، فهي تعظم العمل المسرحي في كل مكان^(٣). أما عن تدريس الإخراج، هو يقدم نقطة أساسية للأكاديمية، خصوصاً كجناح للتربية متعددة الأنظمة التي تُعطى للممثل. في خلال إبداع العروض في مسرح المدرسة (تقريباً ثمانية في العام الواحد)، يكون

(٦) Luigi Maria Musati إلى Sophie Proust، روما، في ٧ نوفمبر ٢٠٠٠.

(٧) حديث Luigi yoria Maria Musati إلى Sophie Proust.

(٨) Giovanni Grec, Luigi M. Musati "Scene Per L'Eneide di Virgilio" الأكاديمية القومية للفن المسرحي: S. D. A'amico, ATAM, ٢٠٠٠. العرض المنبثق من هذا العمل تمّ في موقع تحت الأرض.

فى أماكن الطلبة الممثلين وطلبة الإخراج، ليس فقط قبول توجيه الأساتذة، بل أن يتدربوا أيضاً فيما بينهم وفق إبداعهم الخاص.

مدرسة الفن المسرحى Paolo فى ميلانو.

هذه المدرسة التى أنشأها Paolo Grassi و Gino Strehle عام ١٩٥١ . ظلت مرتبطة ببيكولو تيترو Piccolo Teatro حتى عام ١٩٦٧ . ثم أصبحت مدينة ميلانو هى التى تقوم بإدارتها، وتمت تخصيصتها عام ٢٠٠٠ . تقدم المدرسة خمسة مناهج مختلفة مدتها ثلاث سنوات. محاضرات للممثلين، محاضرات للإخراج المسرحى، محاضرات لكتابة المسرح، محاضرات لمنظمى الأنشطة الثقافية (مدتها عامين)، وورشه للرقص المسرحى. ويجب أن تتراوح أعمار المتقدمين للتمثيل بين الثامنة عشر والرابعة والعشرين. يمتد هذا السن إلى السادسة والعشرين بالنسبة لطلبة الإخراج. كل عام يتم اختيار ما يقرب من عشرين طالباً من بين المتقدمين لقسم الأداء ويقل هذا العدد بالنسبة لباقي المناهج. فى العام الأول، يكون الإعداد الأساسى واحداً لطلبة التمثيل والإخراج والتأليف (مع بعض المتغيرات) ويكون هناك اهتمام خاص بالتربية الجسدية والنظرية المسرحية. أما باقى التخصصات والمواد الأخرى التى تُدرّس فهى : تاريخ المسرح والعرض، أداء، صوتيات، إلقاء، غناء، رقص، تدريب (جسدى وصوتى)، تمرينات مسرحية، ارتجال، تقنيات سرد، تحليلات نصية، عناصر تشكيل مسرحية. يشتمل المشروع التربوى فى السنة الثانية والثالثة، بجانب المحاضرات، من سيمينارات، وتدريبات فى إنتاجات مهنية، وكذلك مشروعات ومقابلات مع شخصيات خارجية. ومن أجل تحقيق عرض نهاية الدراسة لطلبة التمثيل، تتم دعوة مخرج للعمل معهم. وقد تم تقوية الانفتاح متعدد الأنظمة

للمؤسسة عن طريق الروابط مع مدرسة السينما في ميلانو وكذلك مدرسة Holden de Turin.^(٩) وكان Mario Roimando، مدير المدرسة حتى عام ٢٠٠٣، يرى أن هذه الانقائية في الإعداد تكون هوية مدرسة Paolo Grassi.

مدرسة مسرح *Piccolo Teatro* في ميلانو.

أنشأها Giorgio Strehler عام ١٩٨٦ "في وحدة عضوية"^(١٠) مع Piccalo Teatro. وقد أسست بقصد العمل مع ممثلين قد تم إعدادهم من أجل تخصيص مزيد من الوقت للإخراج، من خلال إبداع عروضه (صورة ٥ و ٦). وباختيار Strehler لطلبة قدامى في إنتاجاته تحقيق أساس مشترك داخل المدرسة، حقق له تدريبات أكثر فاعلية. لم يتمنى قط إقامة برنامج تريبوى مستنداً على مفهوم أوجد للمسرح. وهذا يوضح "تعليمات للتطبيق في مدرسة"^(١١) التي كتبها Enrico D'Amato، المنسق التربوي للمؤسسة. وعندما يقوم D'onaco بذكر Constantintin Stamislarki و Bertolt Brecht و Jacques Copeau أو Eugenio، فهو يؤكد على أنه ليست هناك حقيقة واحدة لفهم المسرح، ولا هي تدريسه. ويؤكد أيضاً على أن هذه الممارسات المختلفة كلها صالحة، برغم وجود تقنيات مشتركة ضرورية.

(٩) مدرسة تقنيات السرد أسسها Alessandro Baricco مع الآخرين.

(١٠) Rolerto Sanzioni (مدرسة *Piccolo Teatro* في ميلانو).

(١١) Enrico D'Amato - وثيقة داخلية لمدرسة *Piccolo teatro*. ظل D'Amato لمدة أكثر من عشرين عاماً ممثلاً ومخرجاً قبل أن يتخصص في تدريس المسرح. وعمل مساعد مخرج مع Giorgio Strehler.

في عام ١٩٩٩، سنتان بعد غياب Gioigio Streher، تولى Luca Ronconi إدارة المدرسة (صورة ٧ و ٨). وكان مدرّكاً أن تنفيذ عرض يمكنه أن يُبعد الأستاذ عن مشواره في الإعداد، وكان يعتقد مع ذلك ممثلين ناضجين ورؤية خاصة بالمسرح المهني^(١٧). وكانت تتم مسابقة القبول كل ثلاث سنوات. منذ إنشائها، تخرج من المدرسة أربعة دفعات، (Eleonora Duse)، (Constantin Stnislavski)، (Louis Jouvet)، (Jacques Copeau). **الدفعة الخامسة (Vaevolad)** Meyerhold التي بدأت عام ١٩٩٩، تخرجت عام ٢٠٠٢. وتتكون من أربعة وعشرين طالباً ينظمون في أربعة وأربعين ساعة محاضرات في الأسبوع. للتخصصات التي يتم تدريسها، إضافة إلى عناصر تربوية أخرى، هي: الأداء، المسرحية والأداء الشعري، تجريب الأداء، الأداء باللهجة الخاصة بمدينة ميلانو وفينيسيا، الكوميديا دل آرت، الغناء، التربية الصوتية، الجهاز الصوتي، الأداء الصامت، الرقص، الأكروبات، الجهاز الحركي، تاريخ المسرح، علم الأسلوب ونظم الشعر.

معايير الاختيار.

تكون أو لا تكون ممثلاً؟ أن تكون ممثلاً، هذا هو المعيار الأساسي للاختيار الذي يسود في المسابقات الصعبة للقبول بهذه المدارس المريقة. تتم هذه المسابقات على ثلاث مراحل في أغلب الأحيان. يتم اختيار مزايا ونوايا كل متقدم مروراً بالخصائص الجسدية والصوتية للمتقدم وثقافته العامة. يضاف

(١٢) L. Rosconi "مسرّحي" في ٢٩ إبريل ١٩٩٩ بمناسبة حصوله على دكتوراه فخرية في

فنون الموسيقى والعروض في جامعة بولونيا.

إلى ذلك تقارب ضرورى مع المدرسة. فإن Carlo و Vittorio Goassman Cecchi لم يتحملا الأكاديمية على سبيل المثال وتركها قبل نهاية دراستهما. إذن المدرسة مدركة تمامًا أن لكل شخص مشواره. فمثلاً Mario Roimondo يشرح لماذا يمكن عدم قبول متقدم كفاء. "إنه لم يُقبل لأننا لم نجد فيه الشروط الضرورية الخاصة بالضمير، والمسئولية والقدرة على استثمار ذاته في المهنة".^(١٣) أما الذين نجحوا في اجتياز المرحلتين الأولتين (امتحان الثقافة العامة، غناء، تقديم مشاهد، إلخ) يكونون مدعوين لحضور دورة عملية مدتها بضعة أيام داخل المدرسة، ويتم خلال هذه الفترة الاختيار النهائي. يتم قبول ما يقرب من عشرين متقدم من عدد خمسمائة متقدم. وعندما يتم القبول، يكون الطالب ممثلًا، كما يكون الممثل دائمًا طالبًا^(١٤). وهكذا تبدأ تربية الممثل وفقا لهذا المفهوم لعملية الإعداد بلا نهاية.

(١٣) Mario Roimondo إلى Sophie Proust، ميلانو، ٢٧ أكتوبر عام ٢٠٠٠ .

(١٤) مقولة لـ Piscator خلال مؤتمر عن التأهيل المسرحي عام ١٩٦٥ .



اليوم الاول في مسرح Piccolo Teatro. درس اداء لـ Gorgio Strehler لطلبة دفعة Copeau. في
١٩ سبتمبر عام ١٩٨٧.
(تصوير Luigi Ciminaghi)



اختبارات قبول مع G. Strehler لإعداد دفعة Copeau مدرسة مسرح Piccolo Teatro. ١٩٨٧.
(L. Ciminaghi تصوير)

صورة ٧ وصورة ٨



٧ و ٨ Luca Ronconi مع الطلبة الممثلين في مدرسة مسرح Piccolo Teatro أثناء تدريبات مسرحية
Songe de Strindlerg عام ١٩٩٩ .
(التصوير Luigi Ciminaghi , Diego)

الأهداف الرئيسية للإعداد

مدرسة الحياة.

تختلف البرامج بوضوح من مدرسة إلى أخرى، خصوصاً في التعليم الفني ومفهومه، ولكن الأسس الأخلاقية والأهداف الرئيسية للإعداد واحدة. إن تحريك تداخل الأنظمة في هذه النظم التعليمية تتحقق وفق درجات وظيفية تضاف إلى البرنامج التربوي والإدراك العام للإعداد. تتبع كل مدرسة في النهاية مشروعاً تربوياً يشتمل على ثلاث مراحل متتالية. المرحلة الأولى تركز على الاكتشاف، المرحلة الثانية: على التحويل والثالثة: على الأداء.

تبدأ المرحلة الأدائية للأنشطة عندما تتم الفترة التأهيلية. وبشكل الانضباط والدقة والمسؤولية الأهداف الأولى للمدارس من أجل اقتحام المهنة مع بعض الأخلاقيات : "يجب قبل أى شيء تعليم التلميذ الدقة، الصلة مع الآخرين، الطابع الأخلاقي للمهنة. حينئذ، يصبح التعليم تبادلاً"^(١٥). تطابق وجهة نظر Mario Raimondo وجهة نظر زملائه المديرين، ومنهم Musati Mario والذى يُعتبر Copeau بالنسبة له مثلاً يحتذى به:

كان Copeau يقول : "الانضباط الحقيقي الذى يدرّس في مدرسة مسرح، هو أن تصنع رجالاً. هذا هو الانضباط الحقيقي. الميادين الأخرى مثل المبارزة، والرقص، والغناء، وحتى الأداء، كلها مجرد أدوات. إنه من المهم أن تتلاقى كل هذه الأدوات بوضوح ويكون لها هدف واحد من أجل بناء الجسد الفني للممثل"^(١٦).

(١٥) حديث M. Raimondo إلى S. Proust، سبق ذكره.

(١٦) حديث M. Raimondo إلى S. Proust، سبق ذكره.

إن تعدد الأنظمة لا يمثل هدفًا في ذاته، ولو أن الأهداف الرئيسية للإعداد تهدف إلى اكتساب موجد لمختلف الأنظمة سيصبحون عباقرة عظام: "

إن الموهبة لاصلة لها بذلك، وهي لا تدرس في المدرسة^(١٧) يتوافق الهدف التريوي مع إشكالية البداية التي تُظهر الهوية وضرورة مدرسة إعداد ممثلين: التواجد على خشبة المسرح. ولذلك، حتى لو كان الأساتذة لا يحبون كثرة استخدام تعبير "تعدد الأنظمة"، الذي يبدو لهم معقدًا إلى حد ما، فهم يهدفون مع ذلك في زمن آخر من الإعداد للوصول إلى هذا الهدف. وعند تحضيرهم لعروض نهاية العام، يواجه الطلبة حينئذ البعد متعدد الأنظمة في المسرح.

اكتساب البساطة.

إن تعدد الأنظمة ليس موجود في الإعداد في البداية. تسبق المرحلة التقنية المرحلة الأدائية. هذا المفهوم يُظهر تطورًا في الإعداد، ومن أجل هذا التطور، تلمى كل مدرسة برنامجًا خاصًا. وإذا كان الاتصال بالنص، وبالشعرية والتحليل النصي في موقف الأداء يحدث منذ السنة الأولى مع احترام تدرج ما، فإن التقنية الجسدية تحدث قبل استخدام الكلمة. يركز إعداد الممثلين الشبان أساسًا على هذا الإدراك الإجمالي للتواجد على خشبة المسرح حيث إنه "إذا كان شيء يُدرس فهو البساطة"^(١٨)، كان هذا رأى Etienne Decroux. وهذا ما يؤكدُه Musati:

(١٧) حديث M. Raimondo إلى S. Proust، سبق ذكره، ميلانو، ٢٤ أكتوبر عام ٢٠٠٠ .

(١٨) Etienne Decroux: "كلمات عن التمثيل الصامت"، باريس، جاليمار، عام ١٩٦٣،

صفحة ١٧٣ .

"إن البساطة هي أكبر الانتصارات. يعلم الممثل أنه سيكتسبها مع سنين طويلة في العمل المسرحي. عندما أفكر في البساطة، أتذكر Eduardo De Filippo^(١٩) في نهاية حياته، الظهور المسرحي الأخير لـ Salvo Randone^(٢٠) الذي كان مجرد وجوده يجسد البساطة. كانت التقنية لم تعد لها مكاناً لديهم، فقد أصبحت مركزة تماماً؛ لم يبق سوى الفن هذه عملية طويلة تعني "أنتى أبني وفق الفن"، واضبط نفسي وفق الفن".^(٢١)

إن طريقة التمثيل الصامت لـ Oragio Costa "تقدم تماماً البحث عن هذه البساطة عن طريق نشاط جسدي مكثف على نفسه. هي تشير إلى استخراج بعض العمليات الجسدية وتقييم رابطة حقيقة مع الممارسة المسرحية للممثل. وتبدو طريقة الأداء الصامت مفيدة للأداء القادم للممثل، وهو غالباً ما يكون مطبقاً على نص ويمكس تداخلاً ما بين مختلف الأنظمة التي تدرّس. ولو أن كل المرحلة العاملة تكون غير مرئية خلال أداء الممثل، فإن التكوين السابق للتمثيل الصامت للممثل يخلق جزئية^(٢٢) قادرة على إثراء أدائه.

(١٩) ابن غير شرعى للكاتب Eduardo Scarpetta. ولد عام ١٩٠٠ وتوفي عام ١٩٨٤ هو كاتب وممثل ومخرج إيطالي.

(٢٠) Salvo Randone (١٩٠٦ - ١٩٩١) كان من أهم الممثلين الإيطاليين للتراجيديات الكلاسيكية، وقد أدى أدوار في مسرحيات Pirandello، وله أيضاً تاريخ سينمائي مع Francesco Rosi و F.fellini.

(٢١) حديث Musati إلى S. Prost، سبق ذكره.

(٢٢) تعرّف الجزئية على أنها "موجودة تحت الجزئية المرئية والمجسّدة للممثل؛ ولكنها غير مرئية، غير ملموسة وغير منتمية لإشارة مجسّدة. هي تساند الجزئية المرئية والظاهرة من الممثل". Patrice Pavis "تحليل العروض"، باريس، Nathan، ١٩٩٦، صفحة ٩٢، ٩٣.

قبل أن يتعلم، يجب على الممثل في أحيان كثيرة أن يتناسى ما تعلمه. هذا يمثل جزءاً من تعليم المدرسة. يجب أن يكون حاضراً على خشبة المسرح دون أن يكون وجوده جلياً إرادياً.

وكان Enrico D'omsto يدرك أن طاقة خشبة المسرح تختلف عن الطاقة اليومية، كما كان يؤكد دائماً Eugenio Barba^(٢٣). وهو يؤكد على هذه الضرورة: "يجب أن يصل جسد الطالب إلى معرفة أن مجرد الوقوف على خشبة المسرح، حتى دون تحقق فعل محدد، يبقى فعلاً في حد ذاته، ويتطلب طاقة مماثلة لموقف مسرحي معقد^(٢٤)."

ومما لا شك فيه، أن تدريس الرقص للممثلين أو راقصين لا يتضمن نفس الأهداف، تماماً مثل أن تدريس الفناء للممثل أو مغنى لا يتطلب نفس المتطلبات. ربما يساعد أستاذ الفناء الممثل في إيجاد صوته الفئائي. وفي المقابل إذا استطاع الراقصون والممثلون أن يندمجوا في عرض راقص أو مسرحية، فإن ذلك يرجع أساساً لقدراتهم الخاصة. يؤدي الراقص أثناء تدريبات الحاجز، الأشكال التي تساهم في تسخين الجسد والمضلات من أجل عرضه القادم. هذا يتطلب تأدية بعض الحركات قد تبدو غريبة بالنسبة للممثل غير المستعد لمرض. وفي أثناء

(٢٣) "من أجل أداء نفس الفعل كما في الحياة اليومية، يستخدم الممثلون صفة أخرى للطاقة بمجرد إظهارها للمشاهدين". Eugenio Barba "للممثل في المسرح يعني التفكير بطريقة عكسية" في Josette Féral "إخراج وأداء الممثل" مونتريرال، Lansman، ١٩٩٨، صفحة ٨٢.

(٢٤) E. D'Amato: "المسرح في أوروبا"، سبق ذكره، صفحة ٩٢.

محاضرة الرقص، حتى لو أخطأ الممثل والراقص، فإنهما لا يخطئان بنفس الطريقة.

كل واحد منها يتطور في المكان بصورة مختلفة، ويستحوذ على تفكيك الحركات بشكل مختلف. ويتبين في كثير من الأحيان أن الممثل أكثر قرئاً. فمثلاً في مدرسة Paolo Grassi، الاستعدادات الجسدية لطلبة ورشة الرقص المسرحي من الصعب مقارنتها باستعدادات الممثلين. أثناء التسخين، وعلي عكس أغلب الممثلين الشبان في فترة الإعداد، فإن الراقصين لا يقومون بعمل جسدي قوي. هم يحترمون التطور البطيء للاستيقاظ العضلي وليسوا دائماً لائقين. لقد تعلموا أن يوفروا أنفسهم وفي النهاية ينضبوا، ولا يقومون بمجهود إلا في الضرورة. نفس التسخين لدى الممثلين يؤدي إلى نتائج أخرى. أثناء التدريبات، ستعجل الممثلون في كثير من الأحيان المرحلة الأدائية. وهكذا فإن ممارسة الجسد والممارسة الجسدية للجسد لا تتطلبان نفس العمل.^(٢٥) ولو أن أسس التدريب^(٢٦) يمكن أن تكون متطابقة لدى الممثل والراقص، فإن مجمل التدريب مختلف، خصوصاً لأن التنمية العضلية ليست واحدة. بالإضافة إلى ذلك، كل ممارسة جسدية تتطلب احترام بعض قواعد الأمان يَتميز الحفاظ على جسد الطالب كأداة بالاهتمام بالتسخين. وبالفعل، يحدث سريعاً انفصام. لا يمكن

(٢٥) هنتنكر مرض باليه Béjart في لوزان عام ١٩٨٨ وعنوانه "مقابلة ميشيما و ايفا بيرون" حيث يؤدي راقص دور الممثل، وكل السحر كان في الحدود بين الجسد الراقص والجسد الفعلي للفنان.

(٢٦) "تدريب الممثل" تحت إشراف Carol Müller، آرل، باريس Actes Sud، الكونسرفتوار القومي العالي للفن المسرحي، عام ٢٠٠٠ .

للإعداد أن يستبعد فردية الأجساد وقدرات كل منهم. في أول مرحلة للتعليم، يجب على الطالب أن يستجيب لضرورات الإعداد. مع الوقت، هو ينمي ما يجب عمله ويؤدي ما يطلب منه في التدريب، كما سيضع نفسه تحت تصرف المخرج. في حالة محاضرة التمثيل الصامت مثلاً، يجب أولاً "إدراك جسده" قبل أن يصبح الجسد مدركاً بهدف العمل التقني إلى أن تفكك كل حركة مع إثارة معرفة شاملة لجسده. عندما كانت Maryse Flach^(٢٧)، في مدرسة Piccolo، كانت تركز التسخين على حركات القدمين، وكانت تلاحظ أن الممثل يبدو وكأن له أذرع مثل قطع من الخشب. وكانت تركز في محاضراتها انتباه الطالب الممثل على عدة عناصر. وهكذا كانت تنمي الضمير الشامل لجسده، ثم مزامنته لتوازن الشابهات التشابهات الإرادية.

إذن تتطور المحاضرات وفق استيعاب بعض المعطيات التقنية للمشروع التريوي للمرحلة الأولى، التي تناسب في أغلب الأحيان السنة الأولى، لها طابعها الخاص. وتكون ضرورة معرفة الأداة الجسدية والصوتية هي الأساس الذي سيسمح باستيقاظ التداخل مع المواد التي تدرس. ويدخل العمل الجسدي في عملية امتلاك شخص وذلك من أجل إيجاد رغبة الاهتمام والمسئولية لدى الممثل. ويكون من الضروري إيجاد زمن للنضوج من أجل التمتع بتدرج ما والسماح

(٢٧) درست Maryse Flach في مدرسة Decroux بفرنسا قبل أن تقوم بتدريس التمثيل الصامت في الأكاديمية القومية للفن المسرحي في روما، ثم في مدرسة Paolo Grassi ومدرسة Piccolo. وتعاونت بصفة خاصة مع G. Strehler من أجل تنظيم التعاون الجسدي والمكاني في عدة عروض (طريقة للمعرفة في Strehler، باريس، نشر CNRS مجموعة فتون المرض "طرق الإبداع المسرحي"، الجزء ١٦، ١٩٨٩،

لتداخل الأنظمة بالظهور. وبالفعل فإن في البداية، الأنظمة المختلفة تبقى منفصلة. ومع ذلك فإن الجديد في مدارس الفن المسرحي في إيطاليا يتحدد هنا، ليس فيما تأتي به المواد الجديدة ولكن في طريقة تناولها. لقد تغيّر الشكل الداخلي للمحاضرات. لم يعد يُنظر لكل مادة بطريقة مستقلة. ويراعى الأستاذ في المادة الخاصة به، واقع الممارسة المسرحية التي سيواجهها الممثل. هذا المفهوم الشامل للواقع المسرحي في داخل كل محاضرة، يكون ضمن نظرة متداخلة الأنظمة. مثلاً التمثيل الصامت بدلاً أن يتم تدريسه كتخصص في حد ذاته يمكن أن يصبح وسيلة إضافة إلى للتنمية الخيالية والجسدية للممثل. تتم مزاولة التعليم متعدد الأنظمة بعد ذلك بطريقة أكثر وضوحاً في محاضرة الأداء حيث تتداخل مختلف الأنظمة.

”تنمية الحصيلة التعبيرية لدى الممثل”^(٢٨)

إن العنصر الأخير في الأهداف الرئيسية لهذا الإعداد ليس تحضير الممثل لمفهوم أوجد للمسرح. ترفض كل مدرسة أن تتحدد في اتجاه فني واحد. فهي ترغب في الإسهام في استقلالية الممثل، شريطة أن يكون قادراً على العمل مع مخرجين مختلفين وفي مشروعات متنوعة جداً. وهذا الاعتراف من جانب المدارس أنه لا يوجد طريقة واحدة لأداء مطمئن، لأنه يتضمن إعداداً منفتحاً على واقع ممارسة العرض الحي. ذكر في المشروع التريوي Piccalo أن كل أنواع التعليم مترابطة بهدف تنمية الحصيلة التعبيرية لإعداد الممثل وتحرير قدراته. ويتفادى الأساتذة إذن؛ تخصص الطالب كل واحد في تخصصه ويساهمون في

(٢٨) نص لتقديم مدرسة Scuola di Toatro del Piccolo، ميلانو، صفحة ٤ .

إدخاله فى أقسام الدراسة المختلفة^(٢٩) ويمثل إذن اللجوء لتدريس الرقص، والتمثيل الصامت وفن الأكروبات... ضرورة تربوية لتنمية "الحصيلة التعبيرية" للممثل، ولكن لا يؤهل ذلك على الإطلاق الطلبة وفقاً للفنون التى يتم تدريسها، ولو أن التقريب للمادة المدروسة يتم بجدية وعن طريق أساتذة (Maryse Flach) للتمثيل الصامت، أو Ferruccio Soleri^(٣٠) للكوميديا دل آرت فى مدرسة Piccolo على سبيل المثال، أو Carolyn Carlson كاستاذة من الخارج لدروس المسرح الحركى فى مدرسة (Paolo Grassi) وإن النتائج تُظهر مستوى تقنى طيب، فإن الهدف ليس خلق متخصصين من هؤلاء الطلبة. ويؤكد D'Amato ذلك:

"حتى لو كان الطلبة قادرين على غناء مقاطع معقّدة للغاية، لا يجب أن يصبحوا مغنيين. وينفس الطريقة، لا يجب على أستاذ مادة الرقص أن يجعل منهم راقصين. على التريبيين أن يساعدوا الطالب على تجربة التعبير ومعرفة الأشياء بأشكال مختلفة. وفى الواقع إن المشكلة الأكثر خطورة مع الممثلين الشبان اليوم هى أنهم يسلطون على فكرة الأداء التلفزيونى أو السينمائى"^(٣١)

ويبدو Luca Ronconi أكثر حدة عندما يُسأل إذا كان الإعداد متعدد الأنظمة يسمح للممثل أن يرقص فى عرض راقص:

(٢٩) نفس الفقرة السابقة.

(٣٠) يدخل Ferruccio Soleri الأكاديمية فى ١٩٥٣ Oragis Costa هو أول أستاذ له. فى عام ١٩٥٩ ينضم إلى مسرح Piccolo يعمل بجوار Marcello Moretti ويأخذ مكانه مع رحيله. وهنا يبدأ مغامرة مسرحية كبيرة مع Strehler، وسيصبح وفيئاً له إلى الأبد.

(٣١) حديث D'Amato مع S. Proust، سبق ذكره.

‘فلتقل الحقيقة. في أغلب الوقت، بهذا الإعداد، يستطيع الممثل أن يقوم ببعض الفناء والرقص، أو تقليد حركة ما للمعركة يابانية أو رقص شرقي، مثلاً. وهذا طيب. ولكن منالهم أن يعلم أنه لا يصل عادة إلى الكمال، ولكن إلى شيء يشبه ذلك. من الناحية التعليمية، من المهم، أيضاً من الضروري أن يعرف الممثلون هذه التقنيات، ولكن إذا أصبحت هذه التقنيات جزءاً من المرض، سيصبح ذلك في إطار الهواية’.^(٣٢)

وبالنسبة لـ Ronconi، تتطلب العروض إعداداً حقيقياً متعدد الأنظمة. على الأقل، بالدرجة التي يعطيها لتدريس هذه الأنظمة المتنوعة بصفة أساسية؛ يجب ألا تصبح هذه الأنظمة هدفاً في حد ذاتها. هذا الرأي مترابط لدى المخرج عندما يتطلب الإنتاج قدرات خاصة من جانب الممثلين.

إنه يلجأ إلى قدرات مهني. إن المتخصص لا يفرض تخصصه ولكن يوافقه عمل الإخراج. بالتوازي مع التدريبات، فهو مسئول عن إمداد الممثل بإعداد إضافي. فلو فرضنا أن الممثل لم يحضر محاضرات عن فن الأكروبات على سبيل المثال، سيتم توجيهه حتى يتجانس مع العرض.

(٣٢) حديث لـ Luca Ronconi مع Sophie Proust، ميلانو، ٢٥ أكتوبر عام ٢٠٠٠.

صورة ٩ وصورة ١٠



١٠.٩ Torrenti infuocati - إخراج وتصميم رقصات لـ yulie Ann Anziptti مع طلبة السنة الثانية للمسرح
الراقص - مدرسة الفنون المسرحية Paolo Grassi ١٩٩١ (تصوير Mourizio Buscarino)

أن يكون ممثل شاب قادراً على لياقات واضحة في مجالات مختلفة قبل فن الأكرويات، المبارزة، العراك، الرقص، إلخ، هذا لا يعنى تخصصه في الفن الذي يزاوله. في هذا المعنى، يلبي تعدد الأنظمة احتياج للإعداد. إذا كانت المسرحية بداخل عرض تلجأ إلى طرق تعبير متنوعة (رقص، غناء، أداء جسدى...) فإن العمل الإبداعي يجب دائماً أن يتداخل في مسرحية العرض. وبصورة أخرى، فيما يصبح مثلاً العمل الرياضى عملاً فنياً أثناء العرض، بالنسبة لـ Mario Raimondo، إن الإعداد غير متعدد النظم يعتبر إعداد محدوداً:

لا يمكن أن أتخيل أن ممثلاً لم يقابل أثناء إعداده مجموعة مسارات. يمكن لكل ممثل بعد ذلك أن يلتزم في نمط عرض دون غيره. لا يوجد في إيطاليا هذا التنوع في العروض المسرحية التي تتطلب تعدد الأنظمة. في الواقع، إن سوق المسرح لا يتطلب هذا الاحتياج لإعداد ممثلين متمددي الأنظمة. أحياناً، هذه القدرات تخدمهم، ولكن هذا الاحتياج يتفق قبل كل شيء مع ضرورة تربية.^(٣٣)

وأيضاً يكون من الصعب معرفة مؤكدة إذا تم الإعداد متعدد النظم وفق تطوّر واحتياجات العروض، أو إذا كان هذا التعدد لإعداد الممثلين الشبان التي تسمح وتشجع التعددية في الإبداعات الفنية. الآراء مختلفة في هذا الموضوع يبدو أن المهم هو إعطاء إمكانية التجريب لمختلف التعبيرات للاتصال المسرحي في حجمه الحالي. فمثلاً استخدام الفيديو تطوّر في العرض الحي و يتطلب أحياناً من جانب الممثل نمطاً جديداً في التدريبات.^(٣٤)

(٣٣) حديث لـ M. Rimondo إلى Sophie Proust، سبق ذكره.

(٣٤) L' Age d'Homme, La "Les Ecrans sur La scène": Béatrice Picon - Vallin (٢٤)

١٩٩٨ صفحة ٩ إلى صفحة ٢٥ .

إن مفهوم تعدد النظم، داخل الإعداد، يكون مختلفاً سواء نظرنا إلى عملية الإبداع لعرض، أو سواء العرض ذاته. إذا كان المؤدى متعدد الأنظمة، فإن العرض يجب أن يزيل أى أثر لعمل مجزأ. ينادى D'Amico فى "تعليمات للأساتذة"^(٢٥) عام ١٩٥١ بأهمية اللياقة البدنية والرقص والمبارزة، إلخ بالنسبة لأداء الممثل. فى عام ١٩٦٩، ينشر Ruggero Jacobbi^(٢٦) "أوتوبيا مدرسة مسرح" وكان ذلك قبل أن يصبح مديراً للأكاديمية بنحو ست سنوات. وكان يهاجم فى هذا العمل تنوع التعليم ويضع صورة لمدرسة مثالية:

"مثل هذه المدرسة - وهذه بداية - يجب ألا تكون أداءً، ولا إخراجاً، ولا أى تخصص ولكن مسرح فقط. وهكذا، يجب أن يكون لديها مسرحاً، وأن يكون مسرحاً حقيقياً. فى هذا المسرح سيعيش الكل كما يجب أن يعيشوا فى مسرح: على خشبة المسرح، بين الكواليس ومكاناً مهنيًا للتدريبات"^(٢٧)

إن هذا النموذج المدرسى، الذى يناسب فرقة مثل "مسرح الشمس"، وهى أنشئت من حلم جماعى خاص بالسبعينيات، يجسّد الجديد فى مجال الإعداد، يعنى المؤسسة من صلة مع الإنتاج، واحتكاك أكثر وضوحاً مع الجمهور.

تجد الأهداف السابقة: مدرسة حياة، اكتساب البساطة وتنمية الحصيلة التعبيرية للممثل الطالب، أسباب وجودها فى تدرّج مشوار الإعداد. وبعد

(٢٥) نفس المرجع.

(٢٦) يشترك R. Jacobbi فى تأسيس مسرح Piccolo ويدير مدرسة الفن المسرحى بميلانو لمدة أربع سنوات.

(٢٧) Ruggero Jacobbi: "أوتوبيا مدرسة مسرح"، فى Lugio, Uliasse, ١٩٦٩ .

الإعداد الأساسى، الجسدى والتقنى، تعتمد السنة الثالثة على وضع منهجى لهذه المكتسبات لصالح الإبداع الفنى. ويشجع التمكن من هذه التقنيات على تنمية الإبداع وتبرّر تعدد النظم القادم. إن الطابع المتجدد لهذه المدارس، بالنسبة للتعليم المتبع منذ افتتاحها، ليس فيما تعطيه الأنظمة الجديدة (فيما عدا بعض الاستثناءات مثل المسرح الراقص والممثل) بل فى طريقتهم للإدراك. فى الحقيقة، الاهتمام بواقع الممارسة المسرحية فى داخل المدرسة، تصاحبه أنشطة عديدة من جانب الطالب تؤكد على تعدد الأنظمة فى النشاط المسرحى.

تعدد النظم وتداخلها.

تدريس الخيال.

من التقنية إلى الإبداع.

عندما يختار الطالب أن ينتمى إلى مدرسة، فهو يتعهد بالمرور بكل مراحل تعلمه. إذن فهو قبل أن يؤدى يجب أن يصنع تنسيقاً، اكتساب تقنية أو أكثر. "تقنية عالية" بالنسبة لـ D'Amato الذى يعيد استخدام تعبير Stanislavski:

"يعنى تعبير تقنية عالية أن شخصاً يعرف كيف يفعل تقنياً مثلاً. إن التقنية لا نهاية لها، هى ليست بدائيه. إن تنمية الخيال والارتجال لهما صلة أيضاً بالتقنية. ولكن يجب على الطلبة أن يدركوا أن الارتجال، وحرية الإلهام لا يفلان ما يشاءان. هما أحرار فى الارتجال عندما يصبحان متاكدين تماماً لها يجب أن يفعلان".^(٢٨)

(٢٨) حديث D'Amato إلى S. Proust، سبق ذكره.

قبل أن نصل إلى أداء شخصية، ويفهموا أن التعبير الجسدى، بعد تدريب يبدو قادرًا على الإظهار أكثر من النص. فى هذا المعنى، يؤكد Decroux أن "الممثل ليس إلا ممثل صامت"^(٣٩) فى الواقع، فى أحيان كثيرة، إذا لم يقل الممثل نصًا "يحمل" شخصية، فإنه لا يشعر أنه ممثل. سيستطيع الخيال التعبير بعد ذلك فى مرحلة أخرى من الإعداد. إن الخيال بلا تقنية لا يؤدى إلى شيء تمامًا كالتقنية بلا خيال. على الأقل ليس بمنع العمل الذى تسعى إليه هذه المدارس. إن الأداء لا يقتصر على هاتين المعطيتين. إذا كانت محاضرة الأداء تسمح مباشرة بحضور كامل ومرئى للممثل (يعنى فى وضع أداء)، فإن الأنظمة الأخرى تهدف إلى ضمير أفضل شامل للممثل فى حالة أداء (حضور جسدى، بشكل جسدى، قدرات صوتية). فى محاضرة عن التمثيل الصامت، والغناء... فإن التمرينات تُصلح من نفسها وتتضمن بالضرورة الالتزام. ويصبح الخطأ جزءًا من عملية التعلم. إن موضوعية الإعداد لاشك فيها عندما تمس الجسد تقنيًا. دون الحديث عن تشابك الأنظمة، فإن الأنشطة التقنية والجسدية تمثل مرورًا أساسيًا من أجل مواجهة خشبة المسرح. أثناء محاضرة أداء، يظهر تدخل الأستاذ بطريقة ذاتية، لأن رأى المطروح على أداء الطالب لم يعد له صلة بالإصلاح ولكن بالنصيحة. ويتدخل رأى جمالى عن خاص باللياقة. ولذلك يكون من المناسب اعتبار مجمل المعطيات. فإن العلامات لا تخطئ. هناك أخطاء متكررة لدى الممثلين: رفع الصوت من أجل مزيد من الرخامة، خلط رخامة واستنزاف الطاقة، المبالغة فى الأفعال الجسدية، إلخ. فى كل مدرسة، يدرس الأستاذ للطالب أنه لا يجب أن يخلط الكثافة مع القوة. كان D'Amico ينصح بذلك فى

(٣٩) E. Decroux، سبق ذكره، صفحة ١٧٧ .

عام ١٩٥١: "من الضروري أن يتعمّد الطالب على النطق وبطريقة أكثر من ممتازة (٠٠٠) لأن (٠٠٠) ذكاء المتحدث ليس مسألة كثافة ولكن مسألة نطق (٠٠٠)".^(٤٠)

في محاضراته عن الأداء في مدرسة Paolo Grossi، يحدّد المخرج Maurizio Schmidt جزءاً من تمارينات عن إنصات الممثل. يقترح كل طالب عملاً جسدياً يصاحبه رد فعل جسدي ثم صوتي من جانب الشريك. يرى Schmidt أن هذه التمارينات ضرورية من أجل التواجد بعد ذلك في الوضع العضوي للشخصية مع النص. وفي أسلوب آخر (بدون تدريب ومباشرة على النص المقروء أو المؤدى)، يقول Ronconi لطلّبه أنهم يجب أن يجدوا في البداية مواقفهم دون مساعدة الصوت.^(٤١) إن الإبداع الذي تتطلبه محاضرة الأداء لا يأتي منذ البداية. ولو أن Ronconi يركّز أساساً على عمل مسرحي دقيق في محاضراته الأولى، فإنه أحياناً يكون مضطراً لتوجيهات تقنية لأن شباب الممثلين مازالوا في مرحلة تعلم: "حاولوا أن تهدموا فكرة أن العصبية يُمكن أن تكون علامة حيوية"^(٤٢)

"يجب أن يكون لديكم إلقاء دقيق للغاية، ولكن هذا لا يعني أنكم يجب أن تؤكّدوا على نطق كل شيء"^(٤٣)، "لا ترفعوا صواتكم، هذا يعطي قوة أكبر"^(٤٤).

(٤٠) S. D'Amico، سبق ذكره، صفحة ١٢٨ .

(٤١) L. Ronconi، محاضرة أداء في ٢٦ أكتوبر ٢٠٠٠. أخرج في عام ٢٠٠١ "الشمعدان" لـ Giorolano Bruno.

(٤٢) نفس المرجع، ٢٤ أكتوبر ٢٠٠٠ .

(٤٣) نفس المرجع، ٢٥ أكتوبر ٢٠٠٠ .

(٤٤) نفس المرجع، ٢٦ أكتوبر ٢٠٠٠ .

وهنات Maryse Flach الطالبة من أجل إبداعهم، فى نهاية محاضرتها عن التمثيل الصامت ولكنها فى الوقت نفسه نقدت نقصهم الشديد للتقنية وليس صدفة أن يلجأ قسم المسرح الراقص فى مدرسة Paolo Grassi إلى أستاذة تلميذة Merce Cunningham للرقص الحديث. فى محاضرتها، كانت تؤكد على الجانب الإبداعي وليس الوصفى. الهدف هو تحقيق شكل ما عن طريق الجسد، وليس وصفه. إن تقدير المساحة أساسية فى الحظ الجسدى الذى يرسمه الراقص. إن الصلة بالمسرح تواجه إلى حد ما بهذه الطريقة، وتحقيق مسارات ديناميكية، متحدة ومتصلة، التى تنتهى بالوصول إلى وحدة شخصية أو موقف.

إذا كان الجانب الإبداعي للممثل الطالب يتم تقديره، فإنه يبدو هكذا فى مرحلة أولى، حيث إن هذا الطالب قد أدخل عددًا من العطايات التقنية. إن ضم الفنون يمكن أن يكون مرحلة أولى - يكون بمثابة التقنية أساس ونضوج لمختلف المعطيات بالنسبة للطالب - قبل أن تتم مساهمة حقيقية. من المستحيل أن تحدث سدة فيما يخص الإعداد الجسدى أو تاريخ المسرح بالنسبة للمدارس الثلاثة. تستحوذ هذه النظم إذن على عدد كبير من الساعات، خصوصًا خلال السنة الأولى. إن الجسد هو الذى يفكر قبل أى شىء. كما يؤكد ذلك Mario Raimondo:

"إن واجبنا هنا أن نعطي للممثلين أدوات جسدية تمرّ بتدريب الجسد والصوت. إنها أدوات الإحساس، الخيال، والمعرفة، يعنى قدرات الإحساس، والارتجال، والتواجد فى مواقف. إن علمية العملية الفعلية (بعد Stanislavski، يمكن أن نستعمل هذا المصطلح) ليس معطيات مجردة. يجب على كل هذه الأدوات أن تكون تحت تصرف من سيقود الممثلين على إنتاج. يجب ألا نعلمهم أن

تتم قيادتهم بطريقة أو بأخرى، ولكن امتلاك كل الأدوات الضرورية التي يريد المخرج استخدامها.

"تعلّم السير قبل أن تسير في الجبل"، هذا ما يحلو لـ Giuseppe Bevrilacqua^(٤٥) أن يردده، وهو خريج، ثم أستاذ تربية صوتية ونائب رئيس الأكاديمية^(٤٦) يتحقق سير كل محاضرة صوت، ورقص، وتمثيل صامت. فعلاً على مرحلتين. المرحلة الأولى عبارة عن تسخين وإدراك مجمل جسده عن طريق تمرينات متنوعة ("تعلّم السير"). المرحلة الثانية تضع في المقام الأول الإبداع وشخصية الممثل. إن استعجال الطالب في أن يريد بسرعة أن يصبح في نظام أدائي ("السير في الجبل") يجب إذن أن توضع في الاعتبار اليوم. في الماضي، كان الإعداد يكتفى بالعمل على التقنية في حدّ ذاتها. التصور المسرحي لم يكن موضوع مشوار إعداد تحقيق المضمون.

التمرين في واقع مسرحي يشير إلى خطوة نحو تعليم متعدد الأنظمة، حيث إن الطالب سوف يحتك بمختلف الفنون الممكنة الخاصة بالمسرح كل أستاذ، في الوقت المناسب، يتمسك بهذا الواقع المسرحي. كيف لا يتم ذكر حيوية دفعة "Meyerhold" في مدرسة Picolo، الذين صرخوا بعد ساعتين من التمرينات الصوتية مع أستاذتهم Rossini Lydia Stisc Rossini، في الدقائق الأخيرة من المحاضرة، وصل الانفعال إلى مداه أصبحت المجموعة كورس من سبعة أصوات، يؤدي بانفعال ومنتعة الخاتمة النهائية للفصل الأول من L'italienne à Olger لـ Rossini. هل كان تفوق الإبداع على التقنية. لقد حدث مسبقاً التعلم النشط. كل

(٤٥) حديث M. raimondo إلى S. Proust، سبق ذكره

(٤٦) نفس المرجع.

مدرسة مدركة أن انفعال هذه اللحظات يأتي أثناء ميلاد عرض. إنها تشير إلى الحدود بين تقنية غير مكتملة ووجود موهبة. وهكذا يذكر Musati ما جرى بين أنصار Tebaldi أو أنصار La Collas: كان أنصار Tebaldi يؤكدون أن صفاء الصوت وتقنية إصدار الصوت Telsch كانوا أعلى بكثير من قدرات Collos. ويؤكد أنصار Collas على الشعور الفني لديها. وكان الفريقان على حق^(٤٧). وكانت المدارس تحاول بجدية أن تتخطى هذا التناقض. وكانت تدرك أن الموهبة لا تدرس، ولذلك أكدوا على تعلم التقنيات المشتركة.

إعداد فردي.

يرتكز إعداد الممثل، أكثر من أي فنان آخر، على الممثل كفرد. إذا كان الراقصون المغنيون يتمتعون بمعايير موضوعية واضحة لممارسة مهنتهم، مثل المرونة بالنسبة للبعض، أو معرفة قراءة الموسيقى والغناء بطريقة سليمة بالنسبة للبعض الآخر، فإن حال الممثلين يبدو بوضوح أكثر إشكالية. إن مهنة الممثل ليست محددة تمامًا، خصوصًا لأنه إذا نظرنا إلى نتائج عمله، يجب ألا يلاحظ أي شيء، ولكن يجب أن يكون كل شيء ملحوظة. هو لا يثير الإعجاب لأنه يقوم بحركة أو يفنى بطريقة سليمة. إن أدائه ليس (أولاً يجب أن يكون) متصللاً باللياقة. وأخطاؤه، وما يسمع عنها، يمكن أن تكون مقبولة أحياناً.

ويعتبر تخصص الممثل هو الأداء، ولكن ما تشير إليه الكلمة واسع جداً حتى يصبح غير محدد. إن تدريس مادة واحدة خاصة بفن الممثل عندما تكون طبيعية ما يؤديه ليست واحدة، يجعل محاضرة الأداء غير كافية لإعداد الممثل. ولذلك

(٤٧) L. M. Musati إلى S. Proust، سبق ذكره.

يلجأ الإعداد إلى تعدد الأنظمة: قليل من الغناء، قليل من التعبير الجسدي، من المبالغة، إلخ. فى الواقع، يعلب الممثل أيضاً بما يهرب منه، وما يستغله المخرج. ليس ممكناً وجود قالب واحد للتعلّم. لا يتم أداء نصوص شعرية بنفس الطريقة، شكسبير، تشيكوف أو بيراند للو بنفس الأسلوب، ولذلك هم فى برنامج الأكاديمية ومدرسة Piccolo. وبالإضافة إلى ذلك، أثناء المرحلة الأدائية، كل ممثل، برغم العيوب المشتركة التى تم تسجيلها، يستطيع نادراً أن يخضع إلى تقييم عام يقوم به المخرج أو الأستاذ. أن تشخيص التعليمات توجد عندما يتم استيعاب المعلومات التقنية. عندئذ تكون المدارس فى خدمة الممثل وأيضاً المخرجين. ويستفيد الطالب بصورة أكبر من إعداد فردي. كل طالب يستفيد من نصائح فردية وفق قدراته طوال الإعداد العام.

يتم تعليم الطالب أن المسرح لا يتم تلخيصه فى صلة ثنائية مخرج ممثل، ولكنه يتحقق ليس فقط عن طريق شيء مسبب: جزئية (تكون نصية أو لا)، ولكن أيضاً عن طريق شركاء. فى محاضرة Ronconi مثلاً، يقوم طالب بتأدية مونولوج Le Chandelier^(١٨)، يوجه له المخرج التريوى بعد ذلك عدواً من الانتقادات لى بعيد تقديمه. يقدم طالب آخر نفس المقطع، ويقول له Ronconi: "لا بأس". وبعد قليل، يتلقى الممثل نقداً آخر مثل زميله.

ويقول له الأستاذ: "إن التعليمات التى أعطيتها لـ Federica مختلفة فهى تعليمات شخصية وموجهة لها فقط. كانت مشكلتها إيجاد أسلوب طبعى، أنت لديك هذا الأسلوب. إذا كنت أوجّه لك ملاحظات تقنية، فإنك قد تفقد

(١٨) سبق ذكره فى (٤١).

أشياء^(٤٩). وهكذا من طالب إلى آخر، يمكن أن تهتم الملاحظات بمشكلة أداء جسدى أو تمثيل صامت، أو نقد موجّه للصوت واقتراح بالحديث مع أستاذ الغناء، إلخ. إن الحوار الذى يتم يكون دائماً شخصياً بين الأشخاص.

ويسبب ثراء سجلات العروض اليوم، فإن الإعداد قد تطوّر لتجنب كل تسليم بلا تمحيص. إذا كانت لغة الرقص (أو التعبير الجسدى فى التمرينات النابعة من الرقص) قد أخذت طابعاً عالمياً، فهذا لا يحدث فى المسرح. هل لهذا يكون هوية قومية فى الإعداد؟ يتطلب إيقاع اللغة الإيطالية ديناميكية إصدار صوتى مختلفة عن اللغة الفرنسية على سبيل المثال. التقطيع يغيّر أيضاً النظر على عمل الإصدار الصوتى. وتكون ردود الفعل الجسدية مباشرة. عندما تم تقديم آخر عرض لـ Strehle (Arlequin, seigneur de deux maitres) مع Ferruccio Soleri فى دور البطولة، عام ١٩٩٨ على مسرح Odéon، وقف الجمهور من الشباب الذى لا يعرف Strehler مندهشاً أمام مرونة حركة الجسد.

إن أهمية فن المسرح، مهما كان شكله، النقطة القوية للأداء وإعداده. إذا تعلم الممثل قراءة نص، فهو يضيف إلى قدراته الخيالية والأدائية. فى الواقع، إن الخيال الذى لا يدرّس، يبقى قوة الاقتراح الشخصى للممثل التى يجب أن نضيف إليها الأسس التقنية التى يكون قد استفاد منها.

(٤٩) "بالنسبة لى، عند إخراجى Le Chandelier مع شبان، من المهم معرفة أن ما أقوله لهم لا يناسب ما أعرفه من أشياء. إنها أشياء اكتشفها، وتأتينى إلى حد ما مما يقترحونه على. إنتى لا أطبق أى وسيلة" حديث Ronconi لى إلى S. Proust. سبق ذكره.

إعداد وإدارة الممثلين.

خاصية اختلاف النظم لمحاضرات الأداء.

إذا كانت المادة الأساسية لمدرسة إعداد الممثلين هي كما يبدو ومحاضرة الأداء، فإنه من الصعب تعلّم الأداء. يؤكد Ronconi أنه لا يدرّس الأداء كما أنه لا يمرّف شيئاً في ذلك الشأن قبل بدء محاضراته^(٥٠). ومع ذلك، فإن الخاصية متعددة الأنظمة لمحاضرة الأداء مؤكدة. ويوجد اختلاف تدريس بين المواد التي تلجأ إلى التقنية، وإلى دقة إشارة جسدية - الذي لا يستطيع أن يستغنى عن توجيهات، واصلاحات وتربية واضافات تقنية - ومحاضرات الأداء حيث تكون المعايير أكثر ذاتية. يبدو أن الخطاب التريوي يجيء كالقوس، وهكذا يظهر أكثر فائدة من وسيلة تريوية معروفة. عندما يحضر الطلاب في محاضرة أداء، تحدث ظاهرة متكررة: ضياع التعليم الذي استفادوا منه من قبل. في البداية، هم في أغلب الوقت غير قادرين على تنسيق النظم المختلفة التي تابعوها في محاضرة الأداء. والغريب أن هذه الظاهرة طبيعية بالنسبة للطلاب الممثل وتحتاج إلى وقت من أجل تجميع "قطع البازل".

وتداخل المكتسبات تتعايش سويًا تقوم بدورها كإضافة مختلف الفنون. إذا كانت النظم الأخرى، مثل الرقص أو التمثيل الصامت تتطلب مهارات معاونة، فإنها يجب أن تؤثر أثناء محاضرة الأداء على جودة التعبير الجسدي للممثل (في تصرفاته، في إحساسه بالمكان، إلخ) وفي الوقت نفسه، يجب على محاضرات الصوت أن تسمح بإدراك إصدار صوتي أثناء المرحلة الأدائية. بالفعل، أن يكون

(٥٠) L. Ronconi : محاضرة أداء في ٢٦ أكتوبر ٢٠٠٠.

النص الأول أولاً، فإن المسرح متعدد الأنظمة. ينمى الممثل على خشبة المسرح طاقاته المختلفة التي يمكن أن تلجأ إلى تقنيات تنفس تعود إلى الغناء أكثر من التمثيل الصامت ولا يتم استيعاب المعطيات التقنية العديدة بصورة مباشرة. فهي بحاجة إلى الاحتكاك بالممارسة. إن الطالب الممثل وهو في وضع المؤدى يجمع مختلف أوجه الإعدادات متعددة الأنظمة التي تلقاها. ولكنه يجد صعوبة في أحيان كثيرة في توفيق كل شيء. ومن هنا يجب على أستاذ الأداء أن يعطى أيضاً توجيهات تقنية. وهنا يظهر الفرق الكبير بين إعداد وإدارة الممثلين.^(٥١) وهذه الإدارة تتدخل في أفضل الأحيان عندما يكون الممثل قد تم إعداده. وفي أثناء الإنتاج، يخلق المخرج إخراج جزئية (نصية أولاً). تبقى كلمة الأستاذ، وهو مدرك أنه في عملية إعداد، دائماً مقبولة. وبالعكس فإن مدير الممثلين ليس دائماً على درجة كافية من الصبر.

وفي محيط الإعداد، تعمل محاضرة الأداء مع عدم وضوح الهدف من العمل لأن التعليم لن يؤدي دائماً إلى وجود عرض. وعدم الوضوح هنا يصبح ذا أهمية عندما يسمح بظهور إدارة الممثلين. حينئذ يصبح من الضروري أن تكون لمحاضرات مع مخرج له مشروع إقامة إنتاج يشترك فيه بعض الطلاب، كما هو الحال في مدرسة Picolo، وتلك هي الميزة القصوى. إن الوجود القادم لجمهور "حقيقي" يبين بطريقة أخرى أسباب الشخصية ويضع في المقام الأول كل أشكال الإبداع. وهذا يحدث ويخلق دفعة خاصةً يصاحبها أحياناً الخوف من إقتراح مشهد بصورة مكررة وأن يتعرض لعدم الالتزام، في الواقع، مع Ronconi.

(٥١) S. Proust: "إدارة الممثلين"، في "موضوعات مسرحية"، تحت إشراف Patrice Pavis.

رقم ١٠٨ - ١٠٧، بركسل - خريف - شتاء ٢٠٠١، صفحة ١ إلى صفحة ١٧.

تُسجّل قراءة النص في مشروع إخراج. ويصبح الممثلون الشبان قادرين على فهم جزء من بناء العرض. ويجد العمل المسرحي، الذي تم معهم علي النص الذي سيفخره المخرج، المرادف في حالة إعداد لا ينتهي بعد. إن الهدف من العرض أمام جمهور دفع ثمن أماكنه، وليس مقصوراً على المهنة أو حائظ المدرسة يغيّر أسباب وطريقة العمل. تتضمن كل فكرة تحدياً فنياً يستفيد أكثر من اقتراحات الملتقى. وهذا بالطبع يثير غيرة ما أو انتقادات من جانب المدارس الأخرى. عندما يكتب Palazzi: (...) إن المدارس المرتبطة بمسرح خاص، وتلبى الرؤية الخاصة لمخرج على خشبة المسرح - حتى لو كانت تحقق أعمالاً "داخلية" كثيرة - تبدو غير ملائمة، في أوجه معينة، لمواجهة إشكاليات عديدة لإعداد مسرحي واسع^(٥٧). وهنا لا يخفى النقد الموجّه إلى Strehler. تحاول كل مدرسة اليوم وبطريقتها أن تفتح على الواقع الخاص بالإنتاج المسرحي. إن الصلة بين تربية وإنتاج تكون لأسباب في تجديد في إعداد الممثل الذي يجعل تعدد الأنظمة واضحاً وضرورياً. ولهذا كل شكل يجزأ برنامجه التريوي بطريقة متساوية إلى حد ما في البداية (أداء، جسد، صوت، ثقافة) قبل أن يعمل الأنظمة على الأنشطة العديدة والشخصية (عروض في داخل المؤسسة أو في إطار إنتاج مهني خارجي).

إنه شيء إيجابي جداً أن يكون لكل مدرسة العديد من الأساتذة الذين يتولون محاضرات أداء. هذا يسمح للطلاب، ليس فقط أن يتعلموا الأداء بطرق مختلفة، بل على الأقل ألا يجهلوا أنه توجد أغلبية أدائية وفق المخرجين الذي يعملون معهم. هذا الاتجاه الجديد يجعل الممثل أكثر إدراكاً للطرق العديدة لإدراك

(٥٧) Renato Palazzi: 'من أجل أوتوييا حدود'، في المسرح في أوروبا، صفحة ١٠٠ .

المسرح. إلى أى مسرح تجهز المدارس الطلاب؟ فميا يخص المسرح المؤسس في إيطاليا (وهو أقل نمواً من مثيله في فرنسا) أو المسرح الآخر^(٥٢)، فإن البانوراما الحالية تقدم نوعيات من الفنانين لا يقدمون نفس العروض. وإذا لم نذكر سوى Jassima, Galrile Vaicis, Corlo Ceehi , Luca Ronconi, Romeo

أو أيضاً^(٥٣) Jorio Jortone, Gorio Barlerio Corsetti, Costri Costellucci

فإن المشروعات الجمالية، والفنية والسياسية مختلفة. والمدارس تجهز إذن نفسها إلى أسلوب مسرح خاص. وهى تؤكد على التنوع فى الممارسة، واعتبار الإعداد مستمراً، هى تعلم أن الاحتكاك مع المهنة سيشكل لدى الممثل مفهومه عن المسرح، وأفضلياته الجمالية والإنسانية فى العمل. وبالإضافة إلى كل معلومة مفيدة ، فإن قدرة الاستيعاب لدى الطلاب تكون فى خطر. لأن لديهم إمكانية المقارنة، فهم يتعلمون مواجهة ما يعجبهم أولاً. فى هذا التعدد فى طرق التعليم، يؤكد Raimondo أن كل طالب "يحمل فقط اهتمامه "باللون" الذى يفضلُه"^(٥٤)

(٥٣) ما يقصد "بمسرح آخر" هو المسرح غير المؤسس ، وهذه تسمية لا تقلل من قدرة، كما يعرفه Philippe Ivernel فى "المسرح منذ ١٩٦٨ . المسرح الآخر"، فى مسرح/ جمهور Gennevilliers، رقم ٦١ ، فبراير عام ١٩٨٥ ، صفحة ٤٣ إلى صفحة ٢٥ .

(٥٤) ملف "خاص بإيطاليا"، تم إعداده بمساعدة الجهاز القومى للتوزيع الفنى ONDA الذى حقق لقاءات مع فنانين أمثال Mario Mantone, Franco Quadri, Romeo Castellucci, Giorgio Corsetti فى "Mouvement"، رقم ١٠، باريس، أكتوبر - ديسمبر عام ٢٠٠٠، صفحة ٧٢ إلى صفحة ٩٧ .

(٥٥) حديث M. Raimondo إلى S. Proust ، سبق ذكره.

تؤكد أنماط تعاون فمجموعة المعلمين على تطويع أنواع فنية كثيرة. تتم دروس توضيحية على الأقل كل ثلاثة أشهر. بالإضافة إلى ذلك، المعلمون يكونون أحراراً لحضور محاضرات زملائهم، وأحياناً يتدخلون من وجهة نظر تخصصهم. فى روما، تتم جلسات أداء مع أستاذ الإلقاء. عموماً، يطلب أساتذة النظم الجسدية من أساتذة الأداء إذا كانت لهم طلبات خاصة يمكن أخذها فى الاعتبار فى محاضراتهم. هذا الآخر الردّ الدائم حول الأداء هو الضامن للمسار متعدد النظم.

باستثناء خطاب Maurizio Schmidt، المبنى أساساً على نمو العمل الجسدى المرتبط بمدرسة Paolo Grassi التى تدخل النص بطريقة مقتررة فى الإعداد، فإن المعلم، برغم دوره التريوى، لا يلجأ إلى الخطاب التعليمى. من Ronconi إلى D'ornato مروراً بـ Mario Ferreno (أستاذ الأداء فى الأكاديمية)، لا يوجد شخص يعطى وصفات لما يجب أن يتم. إن الخطاب التريوى الصميم لا يتدخل إلا بطريقة صدقوية داخل المحاضرة نفسها. لا توجد قاعدة ثابتة. ومع ذلك توجد بعض الأعراف المتشابهة الصالحة كنظرية صغرى للممثل: عدم خلط وضعه كممثل مع وضع شخصيته مثلاً قال Ronconi لأحد تلاميذه الذى كان يؤدى مجمل الكلام: كممثل، يجب أن تعرف ماذا تفعل، ولكن كشخصية أنت تعلم أقل^(٥٦). بالتأكيد، يمكن للأستاذ أن يلجأ إلى الأداء الصوتى ولكن هذه الملاحظات على الصوت ليست موضوع خطاب نظرى. يعيد المعلم كثيراً جملة الطالب مع نبرة صوتية مختلفة، والتى تؤدى عند سماعها إلى التعبير عن معنى آخر. هو لا يبحث بالضرورة عن عملية تقليد، ولكنه يعطى الامكانية للطالب أن

(٥٦) L. Ronconi، محاضرة أداء، يوم ٢٥ أكتوبر ٢٠٠٠.

يذهب للبحث عن معنى الجملة بطريقة أخرى. مثلاً من المهم بالنسبة لـ Ronconi أن يستطيع الطالب أن يقدم مجمل المشهد، بينما يفضل D'omato أن يعمل الممثلون والنص بأيديهم. إذن يؤدي الطلاب دون أى توقف مع Ronconi، بينما يحدث العكس مع D'omato.

والتأكيد على أن إحدى الطريقتين أفضل من الأخرى وأكثر فاعلية في العمل ليس من الحكمة. هذا الفارق للوضع بداخل المؤسسة الواحدة ثرى لأنه يصوّر واقع المهنة خارج المدرسة وبالتالي يؤهل الطالب إلى وعى مهني.



Brechtambur. من رواية Brecht. إخراج Cladio Marganti Aefanso مدرسة الفن المسرحي PaoLo
Grassi. طلبة ممثلون ومخرجون من السنة الثانية والثالثة. ١٩٩٠.
(تصوير Maurizio Buscarino).

صورة ١٢



كوكتيل Sharespeare. معمل الكتابة المسرحية بقيادة Heiner Muller مدرسة الفن المسرحي Poolo Grassi. طلاب السنة الثالثة، ١٩٨٨.
(تصوير Maurizio Buscarino).

صورة ١٢



إخراج Peter Stein. موسم ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ طلاب مدرسة الفن المسرحي Paolo Tat'jana de Azio Corhi
ومدرسة المسرح Piccolo يشتركون في الإنتاج .
(تصوير Andrea Tamoni - مسرح Alla Scala)

وتظهر بوضوح جودة محاضرات الأداء عندما تكون المشاهد ليست مقدمة كميّات، ولكن كأجزاء من كل. إن العمل المسرحي على أن نص مهما كان يرجع أولاً إلى تقديره وتكمن الصعوبة، في امتلاك حد أدنى للأدوات التقنية عند كل واحد، كما تكمن في توافقها مع نهاية مشهدية، متماسكة مع الموضوع على خشبة المسرح، فتصبح القراءة المسرحية. وبالتالي، المشكلة هي معرفة كيف يتواصل المسرح: من النص إلى خشبة المسرح، كما يتساءل عنوان العمل الجماعي بإدارة Alfons Canziani^(٥٧). يؤكد كل المعلمين، بطريقتهم على أهمية هذا الجانب. فمثلاً نرى D'omato، وهو يرفض العمل على المنضدة يضع خشبة المسرح بالنسبة لمجمل المسرحية أثناء محاضرة الأداء، وهو يشرح الموقف الدرامي، ثم يدعو الطلاب إلى الصعود مباشرة عليها.

ويقوم Ronconi بتحليل لمعاني النص قبل أن يكون للممثلين الشبان امكانية تجريبية على خشبة المسرح. فيجلس الطلاب في صفين على كراس على الجانبين. يكون الجميع حرف "U" والمساحة الحرة هي المسرح. يتقدم طلاب لقراءة النص. ويوقفهم Ronconi من حين إلى آخر، وي طرح عليهم أسئلة، ويشرح موقف الشخصية في هذا الوقت. مرة أخرى، هذه الفروق في التعليم ليست عكسية: هي توضّح بالعكس الممارسات المسرحية المختلفة التي سيواجهها الممثل المستقبلي.

(٥٧) Aefanso Conziani: "Come Comunica il teatro"، ميلانو Je formichere، ١٩٧٨ .

معلمون فنانون.

تعتبر هذه الفرصة للطلاب للعمل مع تربويين فنانين ضرورية بالنسبة لإعدادهم، لأن ذلك يعرفهم بمختلف الطرق للعمل. ويعلم Musati ذلك: "مبدأ آخر لهذه المدرسة هو الحرية المطلقة في التعليم، ويضعفها النظام الداخلي. عندما يتم تحديد البرنامج التربوي، يكون المعلم مسؤولاً عن نشاطه، وبالتالي حرًا في اختيار الأسلوب الذي يريده^(٥٨). ليس من الضروري امتلاك مهارات تربوية: عندما يتحدث فنان عن المسرح، فهو يتعامل مع التربية رغمًا عنه. إن القوة الكبيرة للأكاديمية، والمدرسة Paolo Grassi، ومدرسة Piccolo هي أن يكون المعلمون فنانين. تُسجل محاضراتهم في إشكالية تضع دائمًا في المركز واقع المسرح. ويفهم الطلاب أن الصلة مع القراءة الدرامية تؤكد منبع أي مشروع فني.

إن خبرة الكبار، وهي كثيرًا ما تكون مصحوبة بالوفاء الذي نحمله لهم، تكون مفيدة للتعليم، خصوصًا إذا كان الفنان قد تم إعداده وتكوينه داخل مدرسة. إن التزام كل شخص يختلف عن الآخر فيما يخص المشروع الذي تم عمله. تتباهى كل مدرسة أن تضم لمجموعة أساتذتها أسماء مشهورة. مازالت مدرسة Paolo Grassi تذكر بفخر Tadeusz Kantor الذي أخرج عرض نهاية العام للطلاب الممثلين. الفنانون المدعون، Luca Ronconi نفسه، وإيضًا Heiner Müller (صورة ١٢)، Gorgio Marini، Mario Martone، ysaïelle، Massemo، Pousseur، Castri ومن وقت قريب Gabricle Vacis، وآخرون كثيرون، كلهم يؤكدون الطابع متعدد النظم للإعداد (صورة ١١) في الواقع، كل واحد منهم، من

(٥٨) M. M. musati حديث إلى S. Proust، سبق ذكره.

رؤيته الخاصة بالمسرح، يقترب بصورة مختلفة من النص ويعمل بطريقة خاصة بالمثل. في مدرسة Piccolo، فإن مجرد وجود Franca Nuti و Ferruccio Soleri أو أيضاً Marese Flach أو Lydia Stis بجوار Luca Ranconi، يضعون دائماً التعليم في رؤية مسرحية. وتذكر الأكاديمية دائماً أنها قد ضمت بين طلابها، ثم بين أساتذتها، شخصيات مثل Monica Vitti، Vittorio Gassman، Oraziocosta Giovagigli، أو أيضاً Luca Roncoi. اليوم يساعد Mario Ferrero، أستاذ الأداء (وكان Luchino Viscoti أحد تلاميذه)، الممثلين الشبان في فهم النص. أما Alessendra Niccolini، وريثة Costa، فهي تقوم بتدريس مادة التمثيل الصامت. إن ما يميز كل أستاذ يمنع أى ملل، ويتغير سلوك الطلبة وفقاً لما يقدمه كل أستاذ. بالنسبة لهؤلاء الشبان، الذين يمضون ثلاثة أو أربع سنوات مهمة من حياتهم داخل مجموعة، فإن ذلك يخلق رباطاً فريداً.

الذهاب إلى خشبة المسرح.

إن عروض نهاية العام، اعتباراً من السنة الثانية للإعداد، أو نهاية الدراسة (يُسلم فيها دبلوم يعادل الليسانس)، بالنسبة للممثلين الطلاب والمخرجين الطلاب (في الأكاديمية ومدرسة Paolo Grassi) كانت دائماً ضمن مشروع الإعداد منذ عام ١٩٥١، يدعو Silvia D'Amico إلى الذهاب إلى خشبة المسرح. إن أهمية تنفيذ المشروعات، مهما كان شكلها، حقيقية. تتحقق خلاصة التعليم متعدد الأنظمة في داخل ممارسة النشاط المسرحي ولكن كل الأنظمة ليست بالضرورة مقدمة بطريقة جلية في تكوين العرض. ولهذا يشرح Musati

أن "فى المسرح، الخبرة هى التى تعطى المعنى، وتعبّر عن نفسها بكلمة أو حركة، وهو عمل كامل دائماً، من الشخص".^(٥٩)

يكون الطالب فى محيط قريب من الإنتاج. ويمكن أن تتم التدريبات، كما هى مسجلة فى تعليمات الأكاديمية مثلاً، خارج الساعات الرسمية للمدرسة وهذا يخلق علاقة عضوية مع ما يجب أن يكون الإنتاج المسرحى. إن الأداء الذى يعمل كنهاية للتعليم متعدد الاتجاهات، والذى يكون ضمن البرنامج التريوى، يؤكد على الصعوبة أثناء الإعداد، لعدم التفرقة بين النظم المختلفة. يقول Musati فى هذا الشأن:

"إن اللحظة التى نذهب فيها إلى خشبة المسرح تعتبر لحظة تجميع كبيرة، و لكنه ليس تجميعاً نهائياً. يكبر العرض رويداً رويداً مع خطوات تنفيذه، بنفس الطريقة أنه آخر مرحلة من سلسلة عمليات، تبدأ من التدريب من خلال العمل وتصل إلى الإخراج. هذا يكون ضمن ثقافة التدريبات. إن التدريب ليس فقط عمل ميكانيكى للمونتاج: إنه فى حد ذاته مصدراً للتربية، وله إذن قيمة تعليمية، وليس فقط إنتاجى".^(٦٠)

إذن تجسّد عملية الأداء التعليم للنظم المتعددة للمسرح. إن هذا المرور الاضطرارى يسمح للطلاب بقياس مساحة قدراتهم وما ينقص فى إعدادهم . ولكونها قد أتاحت بالممارسة المسرحية متضمنة وجود الجمهور، فإن الطالب

(٥٩) حديث L. M. Musati إلى S. Proust، سبق ذكره.

(٦٠) L. M. Musati : حديث إلى S. Proust، سبق ذكره

قادر تمامًا على تقييم نفسه عند عودته من المدرسة. في مدرسة Paolo Grassi، كل مشروع يكون موضوع عرض عام. وهذا يمثل مصدر تفكير لنا.

نختص كل من مدرسة Paolo Grassi والأكاديمية بتعليم الإخراج. إن عمل الطلاب المخرجين مع الطلاب الممثلين هو ضمن نوعين من الإعداد. يكتشف الطالب الممثل مع احتكاكه بالطلاب المخرج والعكس صحيح أيضًا. هنا أيضًا يتم حوار. إن حرية الكلمة الكاملة المتاحة بينهما تسمح لهما بتتمة إقامة حوارات حقيقية، لا يجروان عليها مع أساتذتهم. يبدو أن عدم خبرة الجانبين تعد مصدرًا للإعداد لكل منهما. ولكن من الضروري قبل أي شيء أن يكون توجيه الممثلين الطلاب من قبل مهنيين، وهذا أساسى.

تهدف كل هذه النظم لاستقلال ممكن للممثل ووعى لمهنته. ومع ذلك تبقى الازدواجية شيء مهم في المسرح. إن خبرة المسرح تكون في صالح الاتصال مع الجمهور أكثر من كونها عملية عرض مُبالغ فيه، خصوصًا أن كل شخص يفهم مفهوم المسرح بطريقته. بالنسبة لـ Musati، هذا يمثل "مرجعًا لأي مكان يمكن أن يصبح مكانًا مجسدًا من اتصال مجسّد لنمط مسرحي".^(١١)

وعندما تجد المواقف المسرحية استقلالها أثناء التدريبات، تتم العملية النهائية للمونتاج عن طريق الجمهور، والتي توليها كل مدرسة أهمية كبرى، كما كان Ronconi يقول لطلابه: "لا تكونوا معتنقين تمامًا لما تقولوه: هذا يمنع إمكانية السيطرة على ردّ فعل من يستمعون إليكم. ماذا يأتي به ما تقولوه للجمهور؟ يجب

(١١) نفس المرجع.

أن تتركوا له دورًا صغيرًا (...) إن التعبير البسيط لا يعطى دائمًا صورة واضحة. إن الضوء لا يهمني، الوضوح هو الذى يهمنى".^(٦٢) ويؤكد في اليوم التالى : "إن الضوء لا يأتى بالوضوح. من المهم وضع المشاهد فى حالة أن يفهم دون أن يعلم".^(٦٣)

تجارب مهنية داخل الإعداد.

إن الفرصة الرسمية لشعور الطالب إنه فعلاً ممثل تكوّن الجانب الهام فى الإعداد. يتوافق هذا المرور فى "بلاط الكبار" فى السنوات الأخيرة مع تواجد خبرات مهنية متعددة داخل الإعداد نفسه.^(٦٤) فى البرنامج الدراسى لمدرسة Piccolo، ٢٠٪ من وقت الإعداد مخصص لدورات داخل المؤسسة المهنية. أغلبها يتحقق مع انتاجات مسرح Piccolo. فى ميلانو، تتبادل مدرسة Paolo Gressi ومدرسة Piccolo التجارب أحياناً. فى سبتمبر وأكتوبر عام ٢٠٠٠ مثلاً، كانت هناك فرصة للطلاب أن يعملوا تحت إدارة Peter Stein من أجل التواجد فى مسرح La Scala فى أوبرا Tat'jan (صورة ١٢)، التى كتبها Ario Corghi المأخوذة من مسرحية من فصل واحد التشيكوف : Tatiana Repina^(٦٥). يتجهم مجموعة من الطلاب خارج الكنيسة ويحاولون اختراق حاجز رجال الشرطة (أيضاً طلبية)، بينما الداخل، الطلاب الآخرون، مختلطون مع الكورس، يقومون بأدوارهم. هم يشتركون، بتمثيلهم الصامت، فى سير العملية يرجع تحدى

(٦٢) نفس المرجع، فى ٢٦ أكتوبر ٢٠٠٠ .

(٦٣) من المهم التأكيد على أن كل وظيفة يقوم بها الطالب خارج منهج إعداده يجب أن تكون موضوع موافقة من جانب الادارة.

تواجههم بالنسبة لـ Peter Stein إلى هدف في . لا يسجل هم المخرج في دور المعدّ. هنا يوجد الفرق الكبير بين إدارة الممثلين وإعداد الممثلين، ومع ذلك، لا يوجد شيء مجدى للممثل أكثر من يكون تحت إدارة، حتى عندما تكون شكلية. إذا كان الفنان يعتقد أنه لا يتعلم مباشرة من فنه، فهو يتعلم على العكس من مهنته. ويكون كل شخص قد عاش بطريقة مختلفة من مروره بالـ Scala . من الصعب التأكيد على أى جانب تكون الفائدة للطالب، بعضهم ظلوا محبطين. ولكن هنا تظهر التجربة مصدرًا للأعداد. كان المتفرج لا يرى الفنانين على خشبة المسرح. بعضهم كانوا مقنيين أويرا ظاهرين أكثر من غيرهم (ومن الممكن التعرف عليهم)، إذن كلهم كانوا ضروريين لتكوين المجموعة . ويسبب أبعاد الصالة، كان المتفرجون لا يستطيعون التفرقة بين مختلف الفنانين. وهم الأساتذة الذين جاءوا لمشاهدة العرض، خيبة الأمل المشروعة لطلابهم إنهم ليسوا في المقام الأول، ظاهرين. لقد علمتهم كل مدرسة أن الممثل مكانه خشبة المسرح. يجب ألا ننسى أن الرغبة في تلقى التصنيف من جانب الجمهور، كان يعتبره Grotowski "ألد أعداء الممثل"^(٦٦). وترفض المدارس الثلاثة هذا الإغراء الفوضائي أن للظهور لكى يراه الآخرون.

في الفترة نفسها، كان عشرة طلاب من ورشة مسرح راقص في مدرسة Paolo Grassi يتدربون على عرض تمثيل صامت راقص بالاشتراك مع^(٦٧)

(٦٥) تم عرضها يوم الجمعة الموافق ٢٠ أكتوبر ٢٠٠٠ في مسرح la Scala في ميلانو .

(٦٦) yerry Grotoski: "نحو مسرح فقير" (١٩٦٨)، لوزان، L' Oge d' Homme .
١٩٧١، صفحة ١٩٧ إلى صفحة ١٩٨ .

(٦٧) L' oslico المقر الاجتماعي موجود في ميلانو.

L'oslico من أجل إعادة مسرحية Rossini J Comte Ory (إخراج، سينوغرافيا وفلايس Pier Luigi Pizzi، مع تبادل قيادة الأوركسترا مع G. Dantone Mazzola)^(٨)، (صورة ٩ و ١٠).

أما أكاديمية روما، بخلاف إخراج عروض داخلية، فهي تقدم العديد من الاقتراحات للطلاب أثناء الفترة الصيفية، وتحثهم بشدة على الاشتراك فيها. تم تأسيس المدرسة الأوروبية لفن الممثل عام ١٩٩٢، وهي تنظم كل عام في شهري يونيو ويوليو تظاهرات كبيرة تسمى Prima del teatro (قبل المسرح). كانت تقام على شكل مهرجان منذ عام ١٩٨٥، يقوم بإعداده Théâtre de Pise، الأكاديمية ومعهد الدراما الشعبية San Miniato (Foscone)، حيث تتم الاحتفالية. وكان Roberto Scape (مدير مسرح Pise)، و Ligi Maria musati المسئولين عن هذا المهرجان. وبمشاركة المدرسة الأوروبية بمصروفات، تقدم برنامجًا يجمع بين المحاضرة والسمينار وحلقات عمل حول الإبداع، يديرها شخصيات معروفة في مجال التربية المسرحية الدولية. وكانت هذه اللقاءات متعددة الثقافة تنمي الإعداد متعدد لكل واحد من الفنانين والممثلين الشباب الذين يأتون من أنحاء العالم.

هذه التجارب تصقل الطلاب في المهنة. باحتكاكهم بفنانين، يستطيعون فهم الوضع الاجتماعي الحقيقي للممثل: يعنى دخوله في سوق تصل فيه نسبة البطالة إلى ٩٠٪ كما يحدث في فرنسا. هذا يأتي بنظرة على المهنة، إن التعلم على أرض الواقع أثناء الإنتاج الذي يجمع في كثير من الأحيان متناقضات قبل أن يصل إلى نتيجة مشتركة، يستطيع أن ينمي الفكر الناقد لدى الممثل.

(٨) "Le Conte Ory" J Gioacchino Rossini، إدارة Paolo Pamizza في ٤ نوفمبر عام ٢٠٠٠ في مسرح Verdi في Pise.

لقد انتهى زمن العمل على السيطرة على الصوت والجسد تحضير وحيد للأداء. إن اللجوء الحالى لتعليم متعدد الأنظمة لا يتضمن تداخل أنظمة فى الإعداد. إن تكامل أساليب التعليم المختلفة هو الذى يوجد الإعداد متعدد الأنظمة. ولو أنها ضرورية، فإن تداخل الأنظمة يتدخل عندما يمتلك الطالب بعض المفاهيم التقنية النظرية والعملية. هذا يسمح للطالب الذى تم اعداده انفتاحاً على العديد من الأنواع الفنية. أما من اشتراكه القادم فى العروض التى لا تنتمى مباشرة إلى الأداء المسرحى، فهو يتبع قدراته الشخصية. فى الواقع، عندما يشكل توزيع الأدوار، يختار المخرج ممثلين ذوى مهارات متفقة مع فكر إخراجيه. إذا لجأ إلى الفناء، إلى الأكروبات، إلخ.. لن يهمل تدريبات محددة تهدف إلى استكمال إعداد الممثل فى تجزئة العرض. مع نظام المسرح الراقص اليوم، يكون من الممكن أن يختار المخرج راقصاً لمرضه والذى سيكون مطلوب منه أن يكون ممثلاً أيضاً.

بصفة عامة، تكون هذه الأساليب التعليمية بمثابة تأهيل. إن الإعداد متعدد الأنظمة الثرى هو أيضاً الذى يهتم بإدارة الممثلين هذه الممارسة تتم إما عن طريق إخراج العروض بداخل المدرسة (الأكاديمية، مدرسة Paolo Grassi)، أو عن طريق المشاركة فى إنتاجات مهنية تسمح للطلاب بقياس تحديات كلمة مخرج (مدرسة Pucola، ومدرسة Paolo Grassi). إن تداخل مختلف أساليب التعليم يثرى الممثل على المستوى الإبداعي والخيالى، ولكن المدارس تريد أيضاً أن تعرّف فنانى المستقبل إن كل مهارة يتم اكتسابها لا تكون صحيحة إلا إذا كانت فى خدمة مشروع، لأنه حتى بعد الإعداد، يبقى عدد قليل يتم اختياره. إن ما يحسن من جودة التعليم، هو أن يكون الهدف الشروط الواقعية للإنتاج، وهذا

يسمح بتقليل المسافة بين الإعداد المسرحي وممارسته. لقد تمّ التطور الكبير في التعليم عن الأخذ في الاعتبار العالم المهني تسمح التجارب العديدة للطلاب بإعادة ضبط المرحلة الإعدادية داخل الإعداد. إذا كنا لا نستطيع التحدث عن اتجاه، فإن الأكاديمية، ومدرسة Paolo Grassi ومدرسة Piccolo يكونون ضمن تحرك معاصر وهم يقدمون للممثل إعداداً يسمح له بالعمل وفق سجلات مختلفة. بالفعل كما يقول Barba:

"يتم دائماً إعداد ممثل حتى "يعمل" في نوع ما من اللياقة. إن المدارس تكون الممثلين حتى يستطيعوا "العمل" في إطار من نظام للاتصال المسرحي يمكن أن يبدأ من Brecht حتى Feydeau مروراً بعرض موسيقى. يجب إذا إعداد الممثل حتى يستطيع أن يتأقلم بمختلف الأوساط التي يدفعه إليها السوق أو النظام المسرحي".^(٦٩)

ترفض هذه المدارس الثلاثة أن يبعدهم الإعداد عن عالم العرض. ولهذا يمر انفتاحهم على واقع الإنتاج المسرحي بتعليم متعدد الأنظمة.

(٦٩) Barba, E, سبق ذكره ، صفحة ٧٤ .

ورثة Max Reinhardt

الإعداد في مدرسة Hochschule Der Künste

**ومدرسة Theaterhochschule Für
Schauspielkunst**

برلين Ernst Busch

Pia Le Moal

ترجع إزالة الحاجز في تدريس الفن المسرحي في ألمانيا إلى تاريخ هذا البلد، وتاريخ مسرحه ومفهوم Max Reinhardt (مؤسس أول مدرسة للفن المسرحي متعدد الأنظمة ومتعدد الوسائل) للممثل.

إن غياب سلطة سياسية مركزية منذ قرون يعرقل تطبيق عقائد فنية معترف بها في كل ألمانيا. وحتى اليوم، كل طرف يحدد سياسته الثقافية الخاصة به.

يمكن الحديث عن مسرح مهني منذ أربعمائة سنة فقط، دون إنكار وجود مسرح للهواة هام جداً في داخل الكنيسة، والمدرسة. وجدت فرق من هولندا وإنجلترا وغرب إيطاليا في هذا البلد الذي دمرته حرب الثلاثين عاماً (حرب مدنية ودينية في آن واحد) سوقاً مثاليًا لدوراتهم. في بداية القرن السابع عشر، تأتي إلي البلد فرق أجنبية وتقدم مسرحيات كوميدية وتراجيدية وعروض فن المرائس والبهلوان. وبالمقارنة مع البلاد المجاورة، فإن تطوّر الفن المسرحي والأوبرا والباليه يعتبر تأخرًا بالنسبة للفن الشعبي البريطاني، والكوميديا دل آرت أو المسرح الكلاسيكي الفرنسي. في هذه الإمبراطورية ذات الثلاثمائة

وأربعة وخمسين إمارة ومدن حرة يوجد أماكن مخصصة للحفلات الموسيقية، والأوبرا والعروض المسرحية التي تستقبل أساساً فرقاً متجولة. ويقدم الموسيقيون المحليون أحياناً مسرحيات كوميدية.

تسبب ظهور البرجوازية في ألمانيا في ظهور مسرح جديد: الدراما البرجوازية، التراجيديا البرجوازية. هذه المسرحيات لا يمكن أن تقدمها فرقاً متجولة. هكذا أصبحت الفرقة المتجولة Schönmanssche Gesellschaft في عام ١٧٥١ أمراء أو برجوازيون. في عام ١٧٦٧، قامت جمعية تجار مدينة هامبورج بتمويل "مسرح قوى". أما عن مدينة ليبزغ Leipzig، فكان لها مسرحاً بلدياً في ١٧٩٧. وتأسيس عدة مسارح. يعتبر Konrad Brnhof، عضو ال إقامة أكاديمية للفنون المسرحية في مدينة ليبزغ Lepizig: وفي القسم الخاص بالأكاديمية العسكرية في شتوتجارت stuttgart (١٧٧٠ - ١٧٨٠)، وفي مسرح البلاط في مانهايم Mannheim أو في المدرسة الخاصة Johann Mülley في فيينا، كان التدريس يقوم على تربية سلوك معنوى أكثر من اعتماده على نقل تقنية خاصة بالمسرح. وكان يعتمد على نصوص لـ Lessing^(١)، وشيلر Schiller^(٢)، وجوته Goethe حتى يساعد على إتقان مهنة الممثل، التي كانت لا

(١) Gotthold Ephräm Lessing : "تربية الجنس البشرى" (١٧٧٧). كتب العديد من النصوص عن المسرح وعلاقة الممثل بدوره حتى يخلق الإيحاء المطلوب لدى المشاهد. وفي عام ١٧٨٠، تم إصدار هذه النصوص في دار نشر Voss في برلين.

(٢) Friedrich Von Schiller ينمى فكرة المسرح كعرض للمثاليات الإنسانية في خطابه في ٢٦ يونيو عام ١٧٨٤ بعنوان «المسرح كمؤسسة معنوية» وظهر هذا الخطاب في ١٧٨٥ في مجلة Rheinisch Thalia في عندها الأول. إن مفاهيم Schiller لها تأثير كبير على المؤلفين الألمان، حتى في القرن العشرين.

تحظى باحترام المجتمع. ومع غياب المدارس، كان الممثلون (جيدون وغير جيدين) يلقون بمحاضرات خاصة لتدريس أسس تقنيات الفن المسرحي، وذلك تلبية للحاجة الملحة.

ثم لم يظهر تشريع جديد للمسارح إلا في عام ١٨٧١ مع تأسيس المجلس التشريعي الألماني الرئيس الثاني حتى هذا التاريخ كانت المسارح تخضع لتنظيم الهيئات وكانت تحت قيادة وزراء الداخلية لمختلف المقاطعات. السنوات الأولى للمجلس التشريعي الألماني ثم حدث ظهور المجارى لمسارح بلدية جديدة، إقليمية وخاصة. وهذه المسارح كانت رديئة لكونها تجارية تقدم عروضاً سيئة وفي عام ١٨٨٩ أنشئت ببرلين جمعية Freie Bühne لمحاربة هذا النمط من المسارح ومن أجل تجديد الفن المسرحي. ولقد جنبه وضعه كجمعية الرقابة البروسية تجاه الدراما النقدية الاجتماعية للطليعية التي يمثلها. في مسرح Deutsches Theater^(٣) في برلين، كان يتم تقديم أيضاً أعمال مسرحية معاصرة مثل مسرحية النساجون Gerhaerd Hauptmann، تحت إدارة Otto (١٨٩٤)، المدافع عن الأشكال المسرحية الجديدة.

وفي عام ١٨٩٥، تعاقد Brahm مع الممثل Max Reinhardt، وكان عمره اثنين وعشرين عاماً، الذي أعاد شراء المسرح في عام ١٩٠٤. وبعد مرور خمسة عشر سنة، كان يمتلك اتحاداً حقيقياً للمسارح في برلين.

(٣) لقد تم بناء هذا المسرح في عام ١٨٤٩ - ١٨٥٠ بفضل Edouard Titz، أحد تلاميذ Karl F. Schinkel منذ عام ١٨٧٤، قدم أوبريتات للعديد من الكتاب. نشأ مسرح Deutsches في عام ١٨٨٣ بفضل Adolphe L'Aronge.

Mex Reinhardt، مؤسس التعليم الجديد

الفن المسرحي في ألمانيا.

يمكن اعتبار Max Reinhardt (١٨٧٢ - ١٩٤٣) مؤسساً لنمط مسرح Regietheater الذي يقدم فيه المخرج تحليله للنص للجمهور ويقود أداء الممثلين، وهذا النمط المسرحي يعلن نهاية المرحلة التي كان المؤلفون والممثلون النجوم أسياد العرض. ويلفظ Reingart الأسلوب الأكاديمي وبعض مظاهر مذهب الطليعية. وتشهد تجاربه الإخراجية ثورات تقنية وأيضاً اجتماعية في هذا الوقت. وكان نختار أماكن غير مألوفة للمسرح مثل الكنائس، وساحات وقصور من أجل التواصل مع مجاميع الجمهور، وتعتبر هذه ظاهرة اجتماعية جديدة في بداية هذا القرن. وفي السينوغرافيا الخاصة به، يقلل من دور الديكور كما أن. الأهمية التي يعطيها للإضاءة تعتبر مؤشراً لتطورات الناتجة عن التقدم التقني واستخدام الكهرباء. ومن بين التفسيرات أيضاً الأشكال المسرحية التي يقدمها بإدخال عناصر من السيرك والمتنوعات.

نفس الشيء بالنسبة لفهوم الممثل، وكان Peinhardt يطالبه بتمكن تام وتعبير جسدي قصصى. وعندما تولى Max Reinhardt في ١٩٠٥ إدارة مسرح Deutsches Theater في برلين^(١)، قرّر إنشاء مدرسة Schauspiele Schule Deutschen Theater^(٢)، من أجل تأكيد إعداداً للممثلين^(٣)، متناغماً مع مفهومه للمسرح.

(٥) يؤسس Reinhardt مدارس أخرى. في عام ١٩٢٩، المدرسة الشهيرة Reinhardtseminar في فيينا، وفي الأربعينات مدرسة في هوليود.

(٦) في ١٩٠٥، يتم إنشاء مدرستين للفن المسرحي. والفضل في افتتاحهما يرجع إلى Dumont. في سلدورف و M. Mortensteig في كولونيا. هاتان المدرستان تمارسان تجسيد نظريات عن أداء الممثل دون أن تكون بالفعل متعددة الأنظمة، وترتبط المدرستان بمسرح.

"ولكن تقلبه الظاهر يُبَيِّن اهتماماً دائماً: إيجاد صلة بين الجمهور والعمل الدرامي يتناسب مع شكل فكره المسرحي، وذلك بالنسبة لكل عرض وهكذا افتتح Kammertheater (مسرح الغرفة) الذي يمكن أن يحتوى ثلاثمائة مشاهد^(٧)، وكما افتتح أيضاً Massentheater (مسرح المجاميع)، الذي يمكنه استقبال حتى عشرة آلاف متفرج. وساهم Reinhardt في تطوير المسرح الإيمائي^(٨) من أجل تحقيق رؤيته المسرحية للنص الشعري، ووصل إلى تحقيق Wesensdeutung (تحليل الإنسان) عن طريق المناخ والوضع النفسي، وتصبح خشبة المسرح مكاناً للحياة والحلم (Lelenstrum).

وانضمت Schauspiele Schule إلى Deutsches Theater وسمحت للطلبة ممارسة التعليم الذي تلقونه. وضع Reinhardt أسساً لتحقيقه "تربية حقيقية للممثل" في مقابل إعداد الممثلين. كان مؤمناً بالقوة التي تغيّر الشخص المرتبط بتقاليد إنسانية خاصة بالكلاسيكية (Lessing)، و "بمسرح ملك للممثل"^(٩). "ما هو المسرح؟ مسرح مثالي يعنى فن الأداء المسرحي المثالي. ودائماً الإدراك الحاضر أن كل شيء أداء، أداء يتم بجدية مقدسة وقادرة على إثارة المشاهد الذي يشارك في الأداء بقديسية"^(١٠) بالنسبة له، ينحصر مفهوم الإعداد على التعليم واكتساب التقنيات. وعلى النقيض فمفهومه عن التربية يحتوى الإنسان بكامله صرّح Reinhardt بعد ذلك في عام ١٩٢٩، أثناء افتتاح مدرسته التمكن

(٧) Denis Ballet "الثورات المسرحية في القرن العشرين"، باريس، الجمعية الدولية لفن القرن العشرين، ١٩٧٥، صفحة ٧٠.

(٨) قام بتسميته بمسرح المخدرات.

(٩) في ١٩٣٦، قام Reinhardt بإلقاء هذا الخطاب في جامعة كولومبيا، أثناء جولته في الولايات المتحدة مع فرقته.

(١٠) Hugo Fetting، برلين، Mase Reinhardt Henschelerlag : ، ١٩٨٧، صفحة ٤٣٣ (أول إصدار عام ١٩٧٤).

التام من المهنة، التمكن من الكلمة والصوت، إعداد متعمق في مجال الموسيقى، والإيقاع، والرقص والرياضة وحتى الأكروبات^(١١). في هذه المدرسة، لا صلة للتربية بالأساليب المثبتة في الكونسروفراتوارات التقليدية، ولكنها تهدف إلى تجسيد مفهومه عن "التدريب في حرية" كل الأساليب والأشكال الخاصة بالأداء الدرامي التي يجب أن تكون متقنة يجب على الممثل أن يكون كوميدياً، مغنياً، راقصاً، موسيقياً وأكروبياتياً. يبحث Reinhardt عن ممثل متعدد المواهب. بالتأكيد، لم يكن منظوراً Brecht، ولكن حتى لو كانت أساليبه انتقائية، فهو يعرف أسس تعليم الفن الدرامي الحديث، متعدد النظم ومتعدد الأساليب. لقد أحدث تغييراً جذرياً في المسرح عن طريق تعاونه المثمر مع كبار فنانى عصره، معماريون (Hans Poelzig^(١٢)، Alfred Roller)، مهندسون، مثاليون أو مصورون (Edvard Munch Ernst Stern, John Heartfield, Georg Grosz)^(١٣).

لقد استلهم مخرجون مختلفون من Reinhardt أمثال Ernst^(١٤) و Friedrich Wilhem Murnau، و Leni^(١٥) في أفلامهم، وكانوا من تلاميذه. وقد شهدوا بأن هذه "التربية" الخاصة بالممثل ثرية ومتنوعة. ولقد تابعت Yorlene Dietrich كذلك محاضرات مدرسة Reinhardt.

(١١) نفس المرجع، صفحة ٤٧٥ .

(١٢) حول Poelzig سيرك Schumann إلى مكان يستوعب ٢٥٠٠ مشاهد.

(١٣) قام Stern بتنفيذ الديكور والملابس لأكثر من مائتى عمل.

(١٤) انضم إلى فرقة Reinhardt في عام ١٩١١ . وقد قام بالتمثيل في الأعمال التي كان يخرجها، كما قام بالتمثيل في الأفلام الأولى لـ Reinhardt.

(١٥) عمل في البداية كمهندس ديكور ومصمم أزياء في فرقة Reinhardt اعتباراً من عام ١٩١٦ ينفذ أول أفلامه وشارك Jessner في الفيلم المعروف "سلم الخدم" (١٩٢١) .

وبعد الحرب العالمية الأولى، لقي مسرحه الإيمائي أقبالا أقل. في عام ١٩٢٠، سلم المسرح عام ١٩٢٠ إلى Felise Hollaender. ويبدأ الممثلون في ترك المسرح للانضمام إلى مسرح Leopold yessner. يرفع الكتاب الشبان والمخرجون شعار التعبيرية، ومسرح يرفض أن يكون رؤية تناغم وجمال بعد أهوال الحرب. وهكذا ويرغم نجاح Reinhardt، يقدم وزير الثقافة بروسيا بتكليف المخرج التعبيري Jessner بإدارة أول مدرسة للفن الدرامي تدعمها الدولة، مما تسبب في رحيل عدد غير قليل من طلبة مدرسة Reinhardt. ترك Reinhardt برلين واشتري عام ١٩٢٤ مسرح Der Josefstadt في فيينا. في عام ١٩٣١ لم يعد يدير مسرح Deutsches^(١٦) إضافة إعداد للإخراج في وتعليمه تم إغلاق المدرسة في عام ١٩٤٤. وفي عام ١٩٤٥، انهزمت ألمانيا ويحتلها الحلفاء.

بعد إنشاء RDA، قرّر وزير التعليم في هذا الوقت أن يفصل مدرسة الفن الدرامي عن مؤسسة مسرح Deutsches. هذه المدرسة، التي كانت دائماً مدرسة خاصة، ستصبح مدرسة الدولة للفن الدرامي Ernst Busch من RDA (١٩٤٦). وعُيّن Rwdolf Hammacher مديراً لمدرسة شرق برلين وستتولى Gerda Muller الإدارة التربوية، وهي ممثلة وتلميذة Reinhardt. أما في غرب برلين، يجب انتظار عام ١٩٥١، حتى يحصل Hilde على موافقة مجلس الشيوخ بافتتاح مدرسة للفن الدرامي ستدخل في Hochschule der Künste (HDK)^(١٧) في

(١٦) ينفذ Reinhardt في هذا المسرح آخر عمل إخراجي له في ألمانيا: "المسرح الكبير في العالم" في عام ١٩٣٣، يستقر في النمسا بسبب حكم هتلر، وفي في الفن ١٩٣٨ يقدر النمسا ويهاجر إلى أمريكا.

(١٧) في ٨ يونيو عام ٢٠٠٠، تصبح ال HDK بعد عشرين عاماً ال UDK (جامعة Kinste) ولكها احتفظت بالتسمية الأولى. وكانت هذه المدرسة العليا معروفة بأنشطتها، وكانت بمثابة، الجامعة تسمح بمنح الشهادات العليا والرسائل الأكاديمية.

عام ١٩٧٥، وستكون ضمن كلية الموسيقى. في هذا الوقت، كانت الأقسام الاتية موجودة : تصوير، فنون تشكيلية، تصميم، عمارة، فيلم، تصوير فتوغرافى، تأليف موسيقى، قيادة أوركسترا، دراسة آلة موسيقية (جاز وموسيقى كلاسيكية)، في الفن مسرحى.

Hochschule der Kunste (HDK) تاريخ

Ernst Busch Hochschule (EBH) و

من السهل لنا ملاحظة أن تاريخ مدرستى Berlin مرتبط بتاريخ ألمانيا، وتقسّم هذا البلد، فهما يمثلان الأيديولوجيات السائدة: ليبرالية ورأس مالية في الغرب، وشيوعية في الشرق. في عصر الـ RDA (الجمهورية الديمقراطية الألمانية)، كانت مدرسة Ernst Busch Hochschule تعتبر واجهة لهذه الدولة، تمامًا مثل إنجازات الرياضيين في شرق ألمانيا كان في استملاعتها تأكيد فاعلية وتفوق النظام الاشتراكي. يمكن القول، إن المدرستين كانتا النموذج والرمز للأيديولوجيتين المتناقضتين. كانت HDK هي مدرسة غرب برلين، المدينة الواجهة للرأسمالية، آخر معقل عالم حرّ في كل هذه السنوات ما قبل التوحيد، حيث كانت الليبرالية تتأدى بحرية تعبير الفرد. وبعد أحد عشر عامًا على التوحيد، كانت هناك فروق أساسية وتنافس ما وقلق أن يتم إغلاق أحدهما بسبب ميزانية مجلس الشيوخ. ومنذ عام ١٩٩٢، كانت هناك نية لدمج كل من Ernst Busch Hochschule وقسم الفن الدرامى في HDK، ولكن التقرير السلبى للجنة العلمية الفيدرالية منع هذا الدمج. وقد وافق مجلس شيوخ برلين على هذا التقرير وأجهض المشروع.

التهديدات بالإغلاق

فى عام ١٩٩٦، ودون الالتفات إلى قراراته السابقة، أقدم مجلس الشيوخ على حملة جديدة. أراد أن يجمع بين القسم الدرامى لـ HDK ونفس القسم بمدرسة Ernst Busch. كما كان ينوى أيضاً إغلاق قسم العمارة، مما جعل المدرستين تتحركان. كما لو كان كل العلميين يقيمون فى ألمانيا. نزلنا إلى الشارع وتظاهرنّا، وكان يساندنا رئيس الجامعة الذى عبّر صراحة عن ضرورة الاحتفاظ بالوضع على ما هو عليه.^(١٨) احتجّت بقوة مدرسة Ernst Busch: رمز عريق للجمهور الديمقراطية أسبوعاً، كان الطلبة يؤدون يومياً لمدة عشر ساعات متصلة من أجل اظهار تخصصاتهم ولياقتهم. واشترك ممثلون ومخرجون معروفون جداً، وهم طلبة قدامى للمدرسة، فى هذه العروض - المظاهرات. وأمام الاحتجاجات القومية والدولية رجع مجلس الشيوخ فى قراره وقبل تعايش المدرستين، وهما مختلفتين وتتوافقان مع احتياجات محددة. يلتحق الطلبة الذى يبحثون على الأشكال المنظمة إلى Ernst Busch، بينما ينضم الذين يرغبون فى تنمية خيالهم إلى UDK.^(١٩)

(١٨) Andreas Wirth (نائب عميد مدرسة HDK فى Pia Le Mool، برلين، يوليو عام ١٩٩٩ -

(١٩) تحوم التهديدات حول EBH. ولم تكن EBH تتمتع بحماية مثل UDK من حيث خطط التمويل طويلة المدى (حتى عام ٢٠٠٥). يطبق مجلس الشيوخ تخفيض ١٠٪ على هيئته. وهذه نسبة كبيرة ولا تسمح بتعويض هيئة التدريس المحالة إلى المعاش. ميزانية EBH تصل إلى خمسة ملايين يورو مع عدد طلبة يصل إلى ١٨٣، وتصل مدخراته إلى ٤٢٠,٠٠٠ ألف يورو، بينما حصلت UDK على ٥٦,٤ مليون يورو ويصل عدد الطلبة إلى ٤٢٥٤ (Tagesspiegel، برلين، ٤ إبريل ٢٠٠٢).

تربية الممثلين فى Ernst Busch Hochschule.

تتضمن مدرسة Ernst Busch أربعة أقسام : الأداء، المرائس، تصميم الرقصات، الإخراج. تؤدي كل هذه الدراسات، بعد أربع سنوات دراسية، إلى الحصول على دبلوم معترف به من الدولة. سنقوم بتحليل أكثر دقة لتربية ممثل المستقبل وفنانى المرائس، وذلك بسبب تعليم متعدد النظم. (صورة ١٤ - III، ٨).

مسابقة القبول.

تظهر الفروق بين المدرستين منذ مسابقة الدخول. أثناء القبول، يختار الأساتذة لكل قسم ثلثي العدد من الشباب الرجال وثلث العدد من الفتيات. ويفسرون ذلك، وفقاً لوضع السوق، وطلب المسارح وتوزيع أدوراً رجال/ سيدات فى الريبورتوار الكلاسيكى. وهكذا فى كل عام، ترفض بعض المتقدمات حتى لو كن ذوات موهبة أعلى من زملائهن الرجال، بسبب النسبة الضرورية لتكوين فريق. هذا التوزيع المعتمد على الجنس له آثاره على كل التربية، بالاتفاق مع واقع المسارح. وبخلاف ما يحدث فى مدرسة HDK، أثناء القبول، المعيار الأول ليس الموهبة، ولكن القدرة على التكيف والاندماج فى فريق. فى مدرسة Ernst Busch، حيث يكون الشرط الأساسى هو الأداء الجماعى، لم يفرض التيار الاشتراكى هذه الأولوية، ولكن Max Reinhardt هو الذى فرض ذلك وهو يتمتع باحترام مدرسة Ernst Busch لميراثه وتقاليده. الشيء نفسه بالنسبة للتعاون الوثيق مع Berliner Arbeitertheater ومسرح Maxime Gorki. منذ بداية تطبيق المناهج، يكون احتكاك الطلبة بالجمهور، وبالتالي بالممارسة المسرحية يجعل التعليم الجد والمهنة منهم فنانين ممثلين يطعمون أوامر المخرج. إن

القواعد المتبينة التى تلقوها أشاد دراساتهم تسهل تعلم أشكال أخرى للتعبير، تقنيات وأنظمة أخرى. وكما يؤكد Klaus Völker مدير مدرسة Ernst Busch، "تؤكد الموهبة، وتقوم بإعداد ممثلين ذوى جودة ممتازة"^(٢٠)

وفى شهر فبراير من كل عام، يقم نحو ١٢٠٠ متقدم حاصلين على بكالوريا مقاطع مشاهد، ويؤدون أغنية لمدة خمس أو سبع دقائق. تقوم لجنة مكونة من ثلاثة أساتذة اثنين من معاونين، باختيار أولى مبدعاً فقط على القدرات الصوتية والحركية. ثم بعد ذلك تتم مقابلة شخصية مع كل واحد من الأربعة وعشرين متقدم تم اختيارهم، حيث تقدم ملاحظات عن قدراتهم وتحديد النقاط التى يجب تقويتها لدى كل واحد منهم. ويُقدم تقرير مكتوب. وبعد أربعة أشهر، يقدم الطلبة نفس المقاطع التأكيد من أن الملاحظات التى قُدمت لهم قد أثمرت. وفى النهاية لا يتعدى عدد المقبولين عدد ١٠ إلى ١٢ طالب.

المنهج الدراسة.

فى المدرسة، وخلال السنة الأولى، يكون الاهتمام الأول للالتقاء، للتمرينات التنفسية وتنظيم النفس. كما ينمى التعبير عن المشاعر الأساسية على مستوى الحركة والكلمة، القدرة على سماع الآخر والارتجال.

خلال السنة الثانية التى تتضمن ثمانى وأربعين ساعة تدريس أسبوعياً، يقوم الطلبة بتقديم عملهم مرة كل ستة أسابيع أمام جميع الأساتذة بخلاف الإعداد الأساسى للأداء الدرامى (تعبير جسدى، إلقاء، ارتجال، دراسة مشاهد)

(٢٠) Klaus Völker إلى Moal يوليو ١٩٩٩.

والإعداد الأساسى المرتبط بالحركة (مبارزة، أكروبات، تمثيل صامت)، يقدم أيضاً للطلبة تعليم الرقص (حديث، جاز، كلايكت). الاهتمام الأكبر يكون لتاريخ المسرح الألماني، والفرنسى، والروسى والإيطالى، تحليل والعادات (البغاء، الجنون والاعتقال).

الفرض من هذه الدراسات الأساسية هو اكتساب معارف أساسية وقدرات/ مهارات منهجية فى علم الدراما، الجماليات المسرحية، تاريخ المسرح، ثقافة وعلم الاجتماع. تساعد هاتان السنتان على تنمية الخيال، التركيز والإحساس بالمسئولية الاجتماعية.

فى نهاية هذه الدراسات الأساسية، سيقوم الطلبة بتمهيق أداء الدور والأداء على المسرح. فى السنة الثالثة ينتقل الطلبة من التعليم إلى الممارسة. وينتهى الفصل الدراسى السادس بتقديم عرض عام فى Berliner Arleinterheater الذى ترتبط به المدرسة.

خلال العام الأخير، يكتشف الطلبة مفاهيم أخرى للأداء الدرامي والمسرح. ويمعمون أيضاً ممارستهم المهنية، التأثير على الجمهور والتواصل معه. ويتابعون تعليمًا نظريًا عن تاريخ المسرح، الفنون والعلوم الاجتماعية. ويقومون خلال هذا العام بتحرير البحث الذى يقومون بإعداده، ويقدمون دورهم من أجل الحصول على الدبلوم النهائي.

يتم تجسيد هذا الدبلوم باعداد إخراج كامل وعرض فى مسرح Maxime Gorki. ويظهر الطلبة ما تعلموه من الأكروبات، تعبير شفهي وجسدى وهكذا يتلقي هؤلاء الممثلون الفنانون أعدادًا قويًا، ينفذون ما تعلموه ويتقنون مع «التدريب فى حرية» ما كان ينادى به Max Reinhardt.

يكون الطلبة شبه متأكدين من الحصول على عمل فى مسرح كبير بعد أن أقضوا أربع سنوات دراسية على هذا النحو. أولويات التربية هى التعلم المهني لتقنيات المسرح والعلاقة الوثيقة مع الفريق. ومن بين المبادئ المطروحة توجد ضرورة العمل مع فريق بحيث يتعاون الجميع ولا يهضم حق أحد منهم كما يجب أن يتعلم كل فرد تنمية موهبته.

"لكى تكون حدادًا، لابد من مزاوله مهنة الحدادين" : فلا يوجد تمكن بدون اكتساب دائم للتقنيات، وبدون تمرين دائم. لا يجب الخلط بين الإعداد والتحصير. فى الحقيقة، لا نهاية لتمرين الممثل، مثله مثل عازف البيانو أو لاعب العقلة. لا يوجد أبدًا أمان، ولكن هناك دائمًا خطرًا ومخاطرة. بالنسبة لـ Bertolt Brecht, F. Kortner، يجب أن يوظف التدريب لدراسة وإعادة-نظر دائمة لما تم تعلمه واكتسبه^(٢١).

تعليم فن العرائس.

توجد هذه المادة فى مدرسة Ernst Busch منذ عام ١٩٧١ بعد النجاح فى الاختبار والسنوات الأربع الدراسية، وتقديم بحث ومناقشته شفهيًا، تمنح المدرسة الطلبة دبلوم الدولة فى فن التمثيل وفن العرائس. هذا الإعداد فريد فى ألمانيا، لأن كل فنانى العرائس تلقوا إعدادًا فى التمثيل وليس كمحركى أشياء. يتقدم كل عام ثمانون طالبًا ولا يقبل منهم سوى عشرة فقط. وبعد حصولهم على الدبلوم، سيجدون بسهولة عملاً فى أحد المسارح الأحد عشر لفن العرائس فى ألمانيا، وفى استوديوهات التلفزيون أو فى المسارح التى تقدم أكثر من فن. ويقول

(٢١) Klaus Völker "ماذا مدرسة فن درامى؟" فى مدرسة الفن الدرامى Ernst Busch، برلين، Hentrich، ١٩٩٨، صفحة ١٣٧.

البروفيسور Hartmut Lorenz، رئيس القسم "التعليم" الذى يتلقاه فنان العرائس مطابق تماماً لتعليم الممثل مع شيء إضافي".^(٣) يتلقى فنانو العرائس محاضرات الفن المسرحى مع ممثلى المستقبل. خلال السنتين الدراسيتين الأساسيتين، يتعلمون تصنيع العرائس والأقنعة تهتم محاضرات أخرى بتحريك الأشياء والأداء الخاص بالأقنعة. وخلال السنين التالية، التى يتم فيها تعليم الأداء مع الأشياء، تقوم المدرسة بتعليمهم أيضاً تصميم الرقص والإخراج (صورة، ٧، ٩).

خلال العام الأول، يتلقى الطلبة ما يقرب من ٣٥ ساعة محاضرات أسبوعياً، منها ٣٠٪ مواد عامة: الفن الدرامى، الإعداد الموسيقى (غناء وتعلم آلاف موسيقية)، نظرية الشعر الألمانية، الأكروبات، المصارعة، الرقص. ثم خلال ستة أسابيع، يتلقون تعليمًا مكثفًا (٧٠٪) عن السرد، الفن الدرامى، الارتجال مع العرائس، دراسة المشاهد مع عرائس بغيوط. ويقدمون عرضاً عاماً فى الشارع فى نهاية العام الدراسى.

فى السنة الثانية، يكون الجزء الخاص بالمواد العامة مساوياً تماماً للمواد الأساسية. تتناول المحاضرات المكثفة دراسات مشاهد مع عرائس، دراسة مشاهد فن درامى، وتنتهى بتنفيذ مشروع حر وتقديمه أمام هيئة التدريس والطلبة.

فى السنة الثالثة، تركز المحاضرات على الأداء الدرامى مع أشياء. أخرى (كارتون وأشكال أخرى): التمثيل الصامت، نظرية المسرح ومسرح العرائس، تنفيذ عرض عام تحت إشراف أستاذ^(٣). هذا هو أهم إنجاز فى السنة.

(٢٢) Hartmut Lorenz إلى P. Le Moal، يوليو ١٩٩٩.

(٢٣) على سبيل المثال ما بين ١٩٩٥ و ٢٠٠٢، قنم M. Boulgarov "مارجريتا" مسرح عرائس Schaulude فى برلين (١٩٩٩) و Nosferatu على مسرح Wizmar (١٩٩٥) و (٢٠٠٢)، (رهبة Angoisie) فى مسرح Berliner Arbeiterthater (١٩٩٧).

فى السنة الرابعة، بجانب المواد العامة، ثلاث محاضرات مكثفة ستلقى على الطلبة حيث إنهم مطالبون بتحرير البحث الخاص بهم والاشتراك فى عرض تحت إشراف مخرج: نظرية المسرح ومسرح العرائس (مستوى ١)، أداء درامى، نظرية المسرح ومسرح العرائس (مستوى ٢).

ويجب على الطلبة أثناء العرض إظهار قدرتهم على الاندماج فى فريق والأداء وفق تعليمات المخرج. كما يجب أن يثبتوا كممثلين أنهم قادرون على استخدام جسدهم كمادة تشكل جسدهم وبأى طريقة يعطون حياة لأشياء جامدة.

ومن أجل الحصول على الدبلوم، يجب على الطلبة تحديد عرض لتنفيذه : ومثال على ذلك "Le temps et la chambre" فى مسرح Deutsches بيرلين، Sainte yeanne des abattoirs فى مسرح (TAT) Theater am Turm بفرنكفورت. وفى هذه العروض، يقومون بأداء أدوارهم كممثلين وكفنانى عرائس^(٢٤).

(٢٤) بخصوص إخراج Ernst Busch فى مسرح Lucerne عام ١٩٩٨، كتب Klaus Hoffmann: "فى عرض مسرحية "La Maisoy des Morts" لـ Minyana. أن المخرج العام بين أداء الأدايين بالعرائس "منزل الأموات" فاق كل الحدود فى إئتلاف الأداء العام بين الأدايين والعرائس (Bieler Tageblatt) Phiffe.

صورة رقم ١٤



Maurice Maeterlinch Les Aveugles. لاذم هذا العرض طلبية محاضرات "دراسات عن مشاهد" للبروفيسور K. Lorenz في إطار امتحان نهاية العام ١٩٩٨ - ١٩٩٩ في مدرسة Ernst Busch تم تنفيذ كل عناصر العرض عن طريق الطلبة.
(تصوير Karin Tiefensee - ارشيف مدرسة Ernst Busch).

صورة رقم ١٥



اوبريت Witold Gombrowicz يؤديها طلبة التمثيل في محاضرة البروفيسور Andreas Wirth في مدرسة UDK بالاشتراك مع طلبة الاقسام الآتية: إخراج (Barbara Blabel)، كتابة مشاهد (Mathieu Bertholet) ملابس (Bettina Latscher)، نيكور (Gisela Goettler) من مدرسة UDK. وكذلك طلبة موسيقيون ومهندسو صوت من كلية الموسيقى. عرض نهاية العام الدراسي عام ٢٠٠٠ (تصوير Archie Kent، إرشيف UDK)

تعليم الفن الدرامي للممثلين - فنانى العرائس.

إن إعدادهم أكثر تعقيداً من إعداد الممثلين حيث إنهم لابد أن يتعلموا تصنيع الأشياء وكيفية تحريكها. بالإضافة إلى ذلك، سيصبحون فى أغلب الأحيان مخرجين لأنفسهم. كل شيء يتبع فقط الممثل، فى العمل التواصلى على خشبة المسرح، ليتحول من ممثل إلى فنان عرائس وبالعكس^(٢٥).

· أثناء تعليمهم، تعقد أهمية كبرى للإلقاء. "يجب أداء الحكايات بطريقة ملحمية Brecht عن الحركة، هو التحرك مع الكلام. هو سلوك على اتصال بالواقع الذى ينشأ من الشكل الداخلى. الأمر ليس جعل مسافة دائمة، لأن ذلك يتطلب مستوى مرتفع من التطبيق. ليسوا هم الدور، ولكن الخامة هى الدور. إن فنانى العرائس يمارسون أداءً حيًا باستخدام أشياء جامدة ، مما يسهل حركة مبنية على المضمون"^(٢٦). هكذا يكتسب الطلبة القدرة على أداء الأغنيات، حيث أن الرييرتوار الخاص بهم يحتوى على عدد لا بأس به من الأوبرات.^(٢٧)

"هكذا يمكن للممثل أن يؤدى أغنية وأن ينقل رسالة إلى الجمهور حتى لو لم يكن فى موهبة La Callas. لن يستطيع الوصول إلى مستوى عالٍ، ولكن يمكنه إشباع الضرورات البهلوانية أو ممارسة المبارزة الضرورية للدور. لن يطلب أحد من الممثل أن يكون فى لياقة عازف آلة نفخ مثل الترومبيت الذى يتدرب من الصباح حتى المساء أو أن يمشى على حبل وهو يلقي قصائد".^(٢٨)

(٢٥) H. Lorenz إلى P. Le Moal سبق ذكره.

(٢٦) نفس المرجع.

(٢٧) قام H. Lorenz بتنفيذ عرض 'L'Opère de quat' sous بمعاونة أربعة ممثلين - فنانى عرائس عام ١٩٨٨ فى برلين.

(٢٨) H. Lorenz إلى P. Le Moal، سبق ذكره.

HDK التي أصبحت اليوم

UDK (جامعة Künste)

تضم UKD أربعة آلاف وخمسمائة طالب، وهي أكبر جامعة للفنون في أوروبا
(صورة ١٥).

"عندما تم إنشاء HDK، سادت الأيديولوجيا والغلبة، وهذا كان رد فعل مباشر لعام ١٩٦٨ لقد نظم زملائي مؤتمرًا دوليًا عن الدراسات المسرحية للمستقبل عام ١٩٧٣. وقاموا بتجميع أساتذة من مدارس الفن الدرامي الأخرى من بلاد تتحدث اللغة الألمانية، مثل النمسا وسويسرا. ولدة أسبوع، اشتغلت المناقشات حول إعداد الممثل: أى نمط تعليمي لأى مسرح؟ ثم ظهرت الفكرة بإنشاء أكاديمية مسرحية تجمع كل الفنون^(٢٩) وهكذا (أنشئت جامعة UDK التي تشمل أربع كليات^(٣٠)).

- كلية لفنون المسرح (ديكور، ملابس، غناء ومسرح موسيقى، ميوزكول واستعراض فن درامي، تربية، الأداء الدرامي والمسرح الكتابة المسرحية).

- كلية للفنون التشكيلية (تصوير، نحت، جرافيك، وسائل اتصالات جديدة). وتتضمن أيضًا منهجًا لإعداد الأساتذة وقسمًا للإعداد المستمر للفنانين.

(٢٩) A. Wirth إلى P. Le Moal، سبق ذكره.

(٣٠) قبل ١٩٩٧، كان يوجد ١١ قسمًا لأسباب مالية، تم تجميعها.

- كلية للعمارة وتقنيات البناء، الرسم الصناعي، الرسم النسيجي، الاتصال السمعي البصري، التكنولوجيات الجديدة والاتصال الاجتماعي والاقتصادى.

- كلية للموسيقى (قسم الآلات، موسيقى قديمة، موسيقى دينية، علم الموسيقى، قيادة أوركسترا، نظرية موسيقية، تأليف موسيقى، كتابة موسيقية، تربية موسيقية، موسيقى إعلامية).

"وقد راعينا الغرض من إيجاد مكان يقدم إمكانيات الالتقاء دون ضغوط التعددية فى نظم الفنون المختلفة" كان ضمن الأسس الرئيسية لتعليمنا. جمعنا بإرادتنا فى جامعتنا كل المهن الأخرى الخاصة بالمسرح وميادين أخرى مكونة للمسرح. تتعاون هذه الأقسام المختلفة بدقة وبصورة شاملة. تعدد الأنظمة موجود ويعمل تلقائياً. هكذا يمكن لمؤلف مسرحى أن يطلب من طلبة فن المسرح أن يؤدوا نصّه أو أن يقدموا أغنيات من تأليفه. وبالتالي ينشأ تعاون بين الأساتذة والطلبة المعنيين. هذه الجسور ترجع إقامتها إلى مبادرات الأستاذ المعنى الذى قد يترأى له أن يشاهد ما يحدث بخلاف ما يقوم هو به، وأن يحضر محاضرة عن تاريخ الفن من تقديم Kudielka.^(٣١) تأكد هذا المفهوم لتعدد الأنظمة^(٣٢) فى مدرسة HDK فى عام ١٩٩٢ عن طريق اللجنة العلمية الفيدرالية^(٣٣) الوحيدة

(٣١) برنرولر Rolert Kudielka مادة الجماليات فى HDK.

(٣٢) من أجل تعاون مختلف الأقسام، تتم مرتين فى الشهر قراءة عامة ينظمها طلبة هذه الأقسام، يحضرها الجميع: أساتذة وطلبة. وهى تتيح عملاً جماعياً وتسمح بالتقاء الجميع، خصوصاً أن أماكن التدريس متفرقة فى أحياء مختلفة فى برلين.

(٣٣) إن مناهج الفنون الدرامية فى HDK شىء هائل يعتبر النواة الحقيقية للأكاديمية المسرحية وذلك بفضل التنوع الكبير، وهذا لم يتحقق فى جامعات ألمانية أخرى.

فى ألمانيا الفيدرالية. فلننصور أن يكون طالباً راعباً فى تقديم عرض وحده؛ حتى لو كان ليس بحاجة إلى ممثلين آخرين، يجب عليه، من أجل إنجاح عرضه، أن يتعاون عن قرب بمصمم الأزياء ومهندسى الديكور وطبة الموسيقى والرقص. هذا المدخل المختلف لنفس الموضوع، والذي يرجع إلى إعداد كل تخصص، يكون مصمموا الأزياء أداء مشهد. وعلى خشبة المسرح. يوضحون بأجسادهم ما هو المكان. ولقد تعلموا أثناء إعدادهم أيضاً أن يلقوا أشعار قسم الديكور، عن فكرة أن مهندسى ديكور المسرح يجب استثمارهم كمبدعين مستقلين، وأن يعاملوا كمخرجين وأن يعبروا عن أنفسهم على خشبة المسرح حيث إنهم يشتركون فى المشاريع هذا النمط من التربية يتيح الانفتاح الفكرى. الفضول والإبداع وإزالة الحواجز يجتمعون. إن نتائج العمل على مشروع يمكن أن تؤدى إلى فشل تام كما أنها يمكن أن تؤدى إلى تجديد عظيم.^(٢٤)

مسابقة القبول

ويتجه الطلبة، ممثلوا المستقبل، كل عام، أثناء فترة مسابقات القبول، من مدينة إلى أخرى فى محاولة لإيجاد مدرسة تقبلهم بين صفوفها. ولكن يوجد أيضاً طلبة يختارون بالتحديد مدرسة HDK^(٢٥) حيث يتقدم للمسابقة كل عام نحو ستمائة طالب يأتون من كل البلاد الناطقة باللغة الألمانية. تتراوح أعمارهم بين الثامنة عشر والثمانية والعشرين. البكالوريا ليست إجبارية. وعليهم أن يقدموا أربعة مشاهد من خمس إلى عشر دقائق، ويكون من ضمنها مشهد واحد

(٢٤) A. Wirth إلى P. Le Moal، سبق ذكره.

(٢٥) A. Wirth إلى P. Le Moal، سبق ذكره.

تحدده اللجنة. يُطلب منهم أيضاً كتابة تحليل النص الدرامى ومختلف الشخصيات. تتكون اللجنة من أساتذة، معاونين، مهنيين فى الفنون المسرحية، كما تضم اللجنة مندوبين عن الطلبة، مما يؤكد على الطابع الانفتاحى لهذه المؤسسة (نموذج الإدارة المشتركة فى الجامعة يرجع تاريخها إلى عام ١٩٦٨).

يتم قبول ٧٪ من المتقدمين (نحو أربعين من ستمائة متقدم) للاشتراك فى دورة ثانية يتلقون خلالها ولمدة ثلاثة أيام تعليمًا نمطيًا ويحضرون ما سيقومون بتقديمه أمام هيئة التدريس . ويقرر هذا المجلس بالإجماع قبول الطلبة. ولن يتبقى سوى عشرة طلاب سيتم قبولهم بعد مضي سنة تحضيرية. "يجب على جميع الطلبة أن يعرفوا القناء، حيث إن القناد أساسى لبعض المشروعات. ما يهمننا هو كثافة المشاركة الداخلية، الحيوية، الصدق، العمل الجسدى، الخيال المسرحى، وخصوصًا الخيال الخلاق، إدراك مهام ممثل المستقبل، الحافز، ممثل يفكر، يكون مسئولاً عن نفسه، يستطيع مواجهة مواقف، ويشارك بذلك الممثل الآخر أو المخرج. إن تنمية هذا الاستقلال ضرورى. ويجب ألا ينعزل فى حياة خاصة ولكن أن يكون متصلاً بمكان عام ويكون لديه مسئولية يدافع عنها ويملكها".^(٣٦)

ويعكس ما يحدث فى Ernst Busch أثناء المسابقة، فالموهبة وحدها هى المطلوبة لا يوجد اختيار على مستوى الجنس. ويمكن أن تكون هناك أغلبية للمناصر النسائية. مما قد يؤدي إلى وجود عنصر رجالى واحد.^(٣٧) مع تسع

(٣٦) نفس المرجع.

(٣٧) وهذا ما حدث عام ١٩٩٨ .

سيدات لمدة أربع سنوات، وهذا يحدث بالطبع خلال واضحاً. ومن أجل تمويل هذا النقص في عدد الرجال، تقوم HDK بتطبيق مفهوم آخر خاص بـ Reinhard، وهو التعاون الوثيق مع الحالات الأخرى في المدرسة.

مناهج الدراسات.

منذ بداية السنة الأولى، يتم التأكيد على تنفيذ مشروع جماعي مع بقية الأقسام. وهكذا يتم التعاون لمدة أربع سنوات مع قسم العمارة، واتجهنا منذ السنة الأولى مع طلابنا في ورش المعماريين. "شاعرية المدن الكبيرة" و "شاعرية برلين في مفترق القرون"، هذه كانت التيمات التي اهتم بها الطلبة في العمارة بإحساسهم الشعري وكانوا يبنون الأماكن في إطار هذه الشاعرية. إن مفهوم العمل على مشروع، الذي يشكل النقطة الأساسية في هذه التربية الخاصة بمدرسة HDK، لا يظهر هكذا في وصف المناهج. هذه الأعمال على المشروعات لم تكن تجمع فقط طلبة من الأقسام المختلفة، ولكن أيضاً أساتذة معنيين بالإلقاء، العمارة أو الغناء والذين يشتركون في الإبداع ويوجهون الطلبة. إن حساسية ممثل ليست مختلفة تماماً عن حساسية الرسّام. من المفيد أن نسجل الإلهام المتبادل للطلبة من مختلف النظم. نحن نقيم أيضاً، في العمل الشخصي المسرحي، جودة التعاون بين الطلبة^(٣٨)

في السنة الثانية، يتم استكمال التعليم بالإعداد في الغناء وتاريخ المسرح. وكما حدث أثناء القبول وفي السنة الأولى، يجب على الطلبة أن يستمروا في كتابة تحليلات عن أدواهم، ويقدمون تقاريراً حتى يصلوا إلى درجة إتقان كبيرة.

(٣٨) A. Wirth إلى P. Le Moal، سبق ذكره.

تتضمن السنة الثالثة ورش عمل في الخارج (إيطاليا، إنجلترا)، يتم أشاؤها احتكاك الطلبة بأنماط تعليم أخرى وثقافات أخرى.

ثم تنتهى السنة الرابعة بتقديم عرض مسرحى داخل المدرسة "من أجل الحصول على الدبلوم، يجب أيضاً على الممثلين تقديم عمل شخصى بالتعاون (وهو المفهوم الأساسى فى تربيتنا) مع فنى المسرح، هندسة ديكور، تصميم الملابس، هندسة إضاءة، الموسيقى، الرسم أو الكتابة. ويمكن للطلاب أن يقدم نصاً من تأليفه. على الطالب إدارة اتصالاته. عليه أن يستعلم بنفسه ليعرف من مهندسى الإضاءة عن تأثير ومسميات أدوات الأضواء المختلفة التى يختارها. وهكذا يكتسب حساسية واحتراماً للمهن الأخرى فى المسرح. المهم هو أن يجد الطالب شكلاً محدداً لتقديم هذا المشروع. ويجب عليه أيضاً اختيار مكان فى HDK، يمكن أن يكون المدخل، أو درجات السلم أو القبو"^(٣٩)

إعداد النظم المتعددة للممثلين فى جامعة *Künste*

ومدرسة *Ernst Busch*.

إذن لكل مدرسة رؤية وتربية مختلفة فى الإعداد للنظم المتعددة للممثل. ولكن كل من المؤسسين، ورثة أوفياء Renhardt ولكن بطريقتها، فلديها تعليم يتضمن المبارزة، الأكروبات والرقص، مما يزيد من المهارات الجسدية للممثلين. وقد تلجأ أيضاً إلى دعوة أساتذة (مخرجين مشهورين مثل Peter Stein، Bol Wilson، إلخ) يؤكدون على تعدد الوسائل. إن البروفيسور Wirth و البروفيسور Lorenz لهما نفس رأى، لأنهما يطالبان قبل أى شىء بإعداد جاد للممثل:

(٣٩) نفس المرجع.

"إن الفصول بين النظم المختلفة تتضاءل وتصبح زائفة. يتبادل الطلبة المعارف والخبرات. ولكن أدوارهم لا يتم تبديلها، لأن البعض ينتظم في منهج ديكور والآخرين في إعداد ممثل. نحن بحاجة إلى جذور، "وطن" فني. عندما تكون ممثلاً، يجب أن تعرف ما هي درجة الفناء: هذا مختلف عن لغة الحركة. ينمي هذا التعليم متعدد النظم الإبداع، والإحساس القوى بالتعاون ومعرفة متعمقة لمختلف النظم الفنية، شروط أساسية للعمل في فريق. يؤهل هذا العمل الجماعي إلى معرفة أعمق لما هو أساسي في هذا العمل الكامل، وهو المسرح. إن التمديدية في النظم الفنية تثير اليقظة والانفتاح"^(١٠)

وبعد اكتساب إعداد قوى كممثل وفنان عرائس، وكذلك ذوق خاص لشكل فني جديد، سيحتاج الطالب إلى ستة أشهر يقضها في تمرين مكثف من أجل "أداء" فن آخر. لن يقابل صعوبات كثيرة لتحقيق هذه المهمة الجديدة، نظراً للإعداد القوى الذي تلقاه، والتمكّن الذي يتمتع به، وإذن الحرية في التعبير الفني. لا يجب اعتبار تعدد النظم بطريقة آلية ولكن يجب النظر إليها كعامل تأثيري للتعاون".^(١١)

ليس احتياج السوق هو الذي يغير التعليم ولكن العولمة، سمة العصر. هي تنمية موازية. وهكذا في أيامنا هذه و التقارب بين الرقص والمسرح، أو التقارب بين تقنيات المسرح وتنمية اللياقات على الطريقة الأمريكية (exhibitions عروض) تثرى المشروعات الشخصية وتسمح بظهور أشكال جديدة".^(١٢) "التنوع

(١٠) A. With إلى P. Le Moal، سبق ذكره.

(١١) H. Lorenz إلى P. Le Moal، سبق ذكره.

(١٢) A. Wirth إلى P. Le Moal، سبق ذكره.

الفنى يتفق مع تغيرات المجتمع والبحث عن طرق تعبير جديدة لمجتمع مختلف. يجب إيجاد أشكال جديدة للمرد الملقى، للفن الدرامى واكتشاف جماليات جديدة تناسب المجتمع الحالى حتى لا نقع فى الركود، والشلل. الأمر يتطلب حركة تداخلية فى العمل. ترصد مدرسة Ernst Busch تيارات اللحظة وتحاول إدخالها. زمن تعدد الاتصالات والمولة يمارسان تأثيرهما. تتداخل أشكال فنية جديدة تمامًا مثل وجود طلبية من الدانمارك وكوريا فى محاضراتنا، يأتون بثقافتهم ويحدثون إخصابًا مشتركًا. فى مدرستنا، نحن نوجه انتباهنا إلى أشكال فنية أخرى".^(٤٢)

(٤٢) H. Lorenz إلى P. Le Moal، سبق ذكره.

Prague, Brno, Bratislava:

كليات مسرح تداخل النظم

Doniële Monmarte

إن ميلاد أول جمهورية تشيكية، عام ١٩١٨، قد سهل تنمية الفن المسرحي وأوصله إلى شهرة دولية في فترة ما بين الحربين العالميتين إضافة إلى أنه أظهر المخرجين ومهندسي الديكور والممثلين، في المسارح الرسمية ومسارح الطلبة، أفكارًا جديدة وتجديدات تقنية. وبالتوازي مع التعليم الذي يدرس في مختلف الكونسرفتورات والجامعات، تصدى إنشاء AMV، أكاديمية فنون العرض، إلى التحرير. وبعد "حركة براج" في ١٩٤٨، التي بدأت العصر الشيوعي، لعب المسرح دورًا هامًا في تشيكولوفاكيا. من ناحية، أصبح المسرح ترفيهًا ثقافيًا تشجعه الحكومة وتدفع إليه جمهورًا لم يعهد التردد عليه، ومن جهة أخرى، كان المسرح أيضًا مكانًا ينشأ فيه تدريجيا مجموعات منفصلة: المخرجون، السينوغرافيون والممثلون، والذين مازال لهم الحق في التعبير، يلعبون دورًا أساسيًا، خصوصًا أثناء فترة "التطبيع" (١٩٧٠ - ١٩٨٩). وكان أغلبهم يهربون عن استيائهم بطرق غير مباشرة، بتوجيهات مباشرة للجمهور، أو رسائل يستخدمون فيها لغة الجسد. Václav Havel وهو رجل مسرح^(١)، يقود الثورة القطيفية ويصبح رئيسًا للجمهورية. في عام ١٩٩٠، يستعيد بعض الأساتذة والفنانين، الذين يعتبر أشهر صاحب نظرية للفن الدرامي التشيكي^(٢). اليوم يُطلب من مهني العرض ليس

(١) dramaturg هو الاسم التشليكي لرجل المسرح.

(٢) طلب منه V. Havel تنظيم أول مؤتمر دولي باللغتين الانجليزية والفرنسية في ٢٠ سبتمبر إلى ٢ أكتوبر عام ١٩٩٩ في جامعة Masaryk في مدينة BRNO، وقد نشرت وقائع هذا المؤتمر في Vutium Press، عام ٢٠٠١.

فقط تلبية رغبات الجماهير التشيكية والسلوفاكية، ولكن الجماهير الأجنبية أيضاً.

تقدم هذه الدراسة ثلاث مؤسسات عامة متعددة للتعليم العالي للفنون الدرامية التي نبع إنشاؤها من AMU (أكاديمية فنون العرض). اثنان منها موجودتان في الجمهورية التشيكية: وهي DAMU (كلية الفن الدرامي بأكاديمية فنون العرض) ومقرها مدينة براج ، DIFA JAMU (كلية الفن الدرامي بأكاديمية Janáček^(٣) لفنون العرض) ومقرها BRNO. والمؤسسة الثالثة توجد في سلوفاكيا : CA BF (كلية الفن الدرامي وفن العرائس، التابعة لـ VSHV (المدرسة العليا لفنون العرض) ومقرها BRATISLAVA. هذه المؤسسات الثلاث، التي نشأت تقريباً في الوقت نفسه (بعد الحرب العالمية الثانية)، تعمل كلها بطريقة شبه متشابهة، مع تعليم محدد لكل منها. وقد تم إعادة هيكلتها بعد "الثورة القطيفية" وتربط بعضها البعض صلات متميزة وبرغم تقسيم البلاد في عام ١٩٩٣، لأن الأساتذة في التخصصات المختلفة يشتركون في لجان الامتحانات ولجان أخرى مختلفة تساهم في سير العمل بصورة جيدة في كل مؤسسة، حتى أن بعضهم يقوم بالتدريس والإبداع في البلد المجاور.

يتشابه تنظيم المحاضرات حالياً مع مؤسسات أوروبا الغربية باختلافها على نظام عدد الساعات المعتمدة الدراسة في إطار ECTS (اللجنة الأوروبية لمدارس المسرح)، المعمول به منذ عام ١٩٩١، ويجب على الطلبة أن يتبعوا ٧٥٪ من المحاضرات علي الأقل في تخصصهم وفي المواد التي يختارونها. تستقبل الكليات

(٣) Leos Janáček: مؤلف موسيقى قام بالتدريس وعاش في مدينة BRNO (١٨٥٤ - ١٩٢٨).

الثلاثة، بناء على مسابقة، طلبة مواطنين وأجانب قد أتموا على الأقل دراستهم الثانوية. ويحصل الطلبة التشيكيون والسوفييتيون، طبقاً للتقاليد، على تربية موسيقية ورياضية. من جانب آخر وتوجد مسارح هواة عديدة، منها مسارح للطفولة والشباب، حتى أن غالبية الطلبة لهم خبرة مسرحية و/ أو موسيقية قبل التحاقهم بهذه الكليات.

تقديم المؤسسات الثلاثة DAMU

هى تتبع AMU التى أنشئت بقرار فى ٢٧ أكتوبر عام ١٩٤٥ من Edvard Benés، وكان وقتها رئيساً للجمهورية التشيكوسلوفاكية. تضم AMU كليتين أخريتين. كلية FAMU (كلية السينما والتلفزيون) والتى تخرج منها على وجه الخصوص مخرجو الموجة الجديدة التشيكية فى الستينات، أمثال Vojtěch Forman، Vottech Jasny، Milos الذين يقومون بالتدريس اليوم فى الجامعات الأمريكية، Jiri Menzel، Emir Kusturica وكذلك Milan Kundera الذى درس مهنة السيناريست. وكلية HAMU (كلية الموسيقى) التى يرتبط بها الرقص وتصميم الرقصات والتمثيل الصامت (الذى كان يقوم بتدريسه Ladislav Fialka^(٤))، وكان يسمى منذ عام ١٩٩٢ "بالمسرح غير الناطق"، وهو قسم كان يديره المخرج القديم Ctibor Furla^(٥)، الذى أسس شكلاً للتمثيل الصامت يقترب من الكوميديا.

(٤) قام Fialra بدعوة الممثل الصامت Marcel Marceau عدة مرات فى مسرح Balustrade فى براج (بين عامى ١٩٦٦ و ١٩٩٠) الموسوعة العالمية لفنون الممثل فى النصف الثانى من القرن العشرين باريس، Octes Sud/ Corré، ١٩٩٧، صفحة ٥٨١ إلى ٥٨٢ .

(٥) كان مقيماً فى TEP (مسرح غرب باريس) فى المبعينات، Lusta، صفحة ٨٠٨ و صفحة ٨٠٩ .

تقع DAMU في قلب مدينة براج بجوار ميدان La Vieille Ville، في ٢٦ شارع Karlova في مبنى خاص جميل تمّ تجديده من وقت قريب. وتلقى المحاضرات في سبعة أقسام: الفن المسرحي، السينوغرافيا، أشكال تبادلية وفن عرائش، إنتاج، مسرح في التربية، كتابة إبداعية وتربية، نظرية ونقد وتلقت عميدة هذه المؤسسة Markéta Schartava إعدادًا في التمثيل، وبالأخص مع Qtomar Krejca^(٦)، ولكنها عملت أكثر في مسرح العرائش، في البداية في Lampion de Kladno ثم في Théâtre de Lilerec، حيث كانت تعمل مع مجموعة من الممثلين وسينارست، وقامت بإخراج أعمال تمزج بين عمل فنان العرائش والممثل، مما قد أحدث تجديدًا في هذا الفن^(٧).

وهي تؤكد أن DAMU، منذ إنشائها، قد قامت بإعداد أكثر من ألف شخص حصلوا على الدبلوم، ومنهم العديد من الشخصيات الذين ساهموا في تطوير المسرح التشيكي أثناء النصف الثاني من القرن العشرين. إن مفهوم وتوجيه الدراسات قد أحدث تغييرا اجتماعيًا لأنه في هذا البلد، المسرح والمجتمع كانت لهما دائمًا صلات جدلية تسمى وتميّز المسرح التشيكي في مواجهته مع المسرح الدولي ونذكر على سبيل المثال لا الحصر الدور الذي لعبه هافل في هذا الشأن. الهم الأول لـ M. Schartová^(٨) هو: إقامة حوار دائم بين الطلبة والأساتذة.

(٦) المخرج المؤسس لمسرح za Lranou، دراسات من تقديم Denis Bablet، باريس، CNRS طرق الإبداع المسرحي، الجزء العاشر، ١٩٨٢، صفحة ١٧ إلى صفحة ٢٥٠.

(٧) M. Schartova (الجمع المسرحي بين فناء العرائش والممثل)، في Louttror، رقم ٤٤، Praha، ١٩٩٤، صفحة ٧٦. حصلت الأعمال الإخراجية لها على عدة جوائز في مهرجانات دولية تشيكية وأجنبية. وقدمت أعمالها في ألمانيا، كندا، إسبانيا، الولايات المتحدة، فرنسا، بريطانيا، مكسيك، بولندا...

(٨) تختص محاضراتها بالأشكال التبادلية وفن العرائش: إعداد الممثل، مكان - خاصة - اتصال، تأهيل العروض الحية.

وأهدافها هي: مزيد من الحزم والنفوذ في تدريس المواد (حتى يشعر الطلبة بالمسئولية بصورة أكبر في المقرر المختار) وكذلك الحفاظ وتنمية الأنشطة العلمية والبحوث (صورة ٢١).

Difa JAMV

أنشئت JAMV في عام ١٩٤٧، وتشمل كليتين: موسيقى^(٩) ومسرح، تم افتتاحها عام ١٩٤٨ تم تعديل هيكل JAMV (وهي مرتبطة بالشهرة التجارية لـ Brno مع السوق الدولي الكبير الذي تقيمه سنوياً) ويشارك في ذلك فنانون معروفون مثل Borivog Srla، الذي اسس Divaaldo Husa na Provázku، ويضعان برنامجاً جديداً عن البحث عن قيمات غير درامية، حول الطابع المفتوح للتجريب، الأداء في مكان يُمكن تشكيله وأيضاً اللياقة البدنية للممثلين والاحتكاك بالمشرح التبادلي، بما فيهم مسرح الشارع^(١٠). في مناسبة الاحتفال بخمسين عاماً لانشائها، في أكتوبر عام ١٩٩٧، قدمت JAMV مسرحية Le Dragon et Les Cent Vieges وهو عرض قدمه مائتي طالب في وسط المدينة وفي الميادين الرئيسية. ولكن "التطبيع قام" بتأخر هذه المبادرات، واضطر العديد من الفنانين والأساتذة إلى ترك عملهم. Petr Oslizly، حالياً العميد السابق Difa JAMV ومدير مركز المسرح التجريبي^(١١) كان على رأس مجموعة المعارضين النشطة في

(٩) سمح Leos Janáček بإنشاء مدرسة للأورك في مدينة Brno عام ١٨٨٢. وتم إنشاء الكونسرفتوار في عام ١٩١٩. تتمتع كلية الموسيقى بشهرة دولية.

(١٠) "Le Manifeste"، J. Brno، CED، ١٩٩٩، أول نشر في ١٩٨٦.

(١١) المركز التجريبي لـ Dwadlo Bolka، Dwadlo Husa، Brno.

المساحة المدنية الذي سبق "الثورة القطيفية"^(١٢) كل هذه المواقف القومية جعلت من JAMV مؤسسة راسخة في المدينة وخلقت مناخاً موسيقياً ومسرحياً خاصاً بمدينة Brno. وتشهد على ذلك المباني الأربعة العريقة التابعة لها: الإدارة (شارع Beethoven)، كلية الموسيقى شارع Komensk Difa JAMV، (شارع Mozart)، التي تم ترميمها وإعادة بنائها في عام ١٩٩٤. وكذلك المجمع الجديد Astorka الموجود بشارع Novobranská (الذي تم افتتاحه في ٢٩ يناير عام ١٩٩٩).

وفي عام ١٩٩٠، إلى جانب التعليم التقليدي (فن الممثل، الإخراج، السينوغرافيا، فن المسرح...)، تم إدخال مواد جديدة: ميوزيك هول، فن الدراما للراديو والتلفزيون، سيناريو، تربية عن طريق المسرح، تربية الرقص، تربية للصم والبكم. تركز هيكلية DIFA IAMU على نظام الورش وعين Václav^(١٣) عميداً لها منذ عام ١٩٩٦، وقد تلقى إعداداً في الدراسات الألمانية والمسرحية، وتخصص خصوصاً في Thomes Bernhard. وبعد أن زاول مهمة رجل مسرح في التلفزيون التشيكوسلوفاكي، أصبح يقوم بنفس المهمة في مسرح Mahen في مدينة Brno، وكان يتمنى V. Cejpek زيادة الطابع ذات النظم المتعددة في DIFA JAMU عن طريق تمدد مواد الإعداد، حيث سمح بإدخال أنواع جديدة للتعبير (صورة ١٧).

(١٢) تقول Olga Chtiucl: "بدون مسرح، كان لا يمكن للثورة التشيكوسلوفاكية أن تتجسّد"، Drama Reum، ٣٤، رقم ٢، نيويورك، ١٩٩٠ صفحة ٨٨ إلى صفحة ٩٦. وقال P. Oslzly: "على المسرح الثورة القطيفية". نفس المرجع، صفحة ٩٧ إلى صفحة ١٠٨. وكان P. Oslzly مستشاراً للثقافة لرئيس الجمهورية V. Havel من عام ١٩٩٠ إلى عام ١٩٩٢.

(١٣) الرجوع إلى كتاب Václav Cejpek Vivat academia : ١٩٤٧ - ١٩٩٧، JAMU، ١٩٩٧، صفحة ٢٩ في خمسين عاماً، قامت JAMU بإعداد ما يقرب من عام ٢٠٠٠ طالب.

'Cabf V'SMU

تم إنشاء V'SMU في ٩ يونيو عام ١٩٤٩ بقرار من قانون توجيه التربية والعلم والفن، ويرجع فضل الإنشاء إلى مجهودات وشخصية الشاعر Ladislav Novomesky، وزير التعليم والتربية. ويتبع V'SMU كليتين: المسرح والموسيقى خلال تاريخها تعرضت المدرسة لبعض التقلبات بسبب الأحداث السياسية. وكان رد فعل المؤلف الموسيقى Olescander Moyzes (رئيس المدرسة من عام ١٩٦٥ إلى ١٩٦٩) غير موفق أثناء انهيار "ربيع براج" وصح في ١٩٦٩ أنه من المهم جدًا أن لكل مفكر الحق في التعبير عن أفكاره بدون هدف، وأضاف: "لا أستطيع السكوت اليوم حتى لا وألام غدًا"^(١٤). واضطرب بعض الشخصيات السلوفاكية مثل الكاتب والمنظر الفني Peter Karvas، ورجل المسرح والمخرج Martin Poruljak، والمخرج Milos Pietor إلى التقليل من أنشطتهم أو إيقافها تمامًا. (صورة ١٨، ٧، ٧).

وفي الأول من شهر يونيو عام ١٩٩٠، أعيد تنظيم V'SMU التي تضمنت ثلاث كليات: فن درامي ومسرح عرائص، موسيقى ورقص، وسينما وتليفزيون، وأعلن رئيس الجامعة Milos Jurkovic عن تجديد المدرسة في خطابه يوم ٣٨ يونيو عام ١٩٩١.

تقع مدرسة V'SMU في قلب المركز التاريخي في مدينة Bratislava وتتميز بامتلاك مكانين. الأول من طراز النهضة، حيث تم إنشاء Academia ystrolitana^(١٥) عام ١٤٦٥، حيث تم تجديدها مؤخرًا، الثاني هو مبنى شامخ يقع

(١٤) Alescander Mayzes، V'SMU، ١٩٩٩، صفحة ٩ من عام ١٩٤٩ إلى عام ١٩٩٩، قامت V'SMU بإعداد ٢٥٧٨ طالب ورد في Polstoročie Smugami.

(١٥) تاريخيًا، تم افتتاح الأكاديمية الثانية في أوروبا بالوسطى L'université Charles - في براج عام ١٩٤٨.

في شارع Zochová وكان مقرًا للرادينو واستوديو للتليفزيون. ، الرئيس الحالي لـ V'SMU وهو Milan Corlia^(١٦) مصمم ملابس للمسرح والسينما والتليفزيون، يتمتع بشهرة عالمية خاصة في كل أوروبا الوسطى. والممثل Juraj Slezácer أصبح عميد CaBF^(١٧). ويؤكد Milan Corlia أن المواد التي يتم تدريسها متصلة بعضها ببعض. يتطلب المفهوم الجماعي للعمل المسرحي علاقات متبادلة ثرية، مما يحدد الطالب متداخل المواد للدراسات. الطلبة الممثلون، المغنيون، المخرجون، السينوغرافيون، مصمموا الملابس وكذلك مصمموا الرقصات والموسيقيون، يعملون سويًا. وبالإضافة إلى ذلك، يقدم قسم علوم المسرح إعدادًا تاريخيًا، ونظريًا ونقديًا.

ينظم عمداء الكليات الثلاثة الأنشطة، ويماونهم في ذلك ثلاثة نواب عمداء، مع اشتراك مجلس فني و"مجلس أكاديمي" (مكون من ستة إلى ثمانية أستاذ ومع ثلاثة إلى خمسة طلبة).

تعليم متشابه في الكليات الثلاثة:

فن الممثل.

أغلب الأساتذة الذين يقومون بتدريس فن الممثل قد تم إعدادهم في السنوات ما بين عامي ١٩٥٠ - ١٩٦٥ طبقًا "لنظام" Stanislavski^(١٨) في براج، في

(١٦) درس M. Corba بين مدرسي التربية والفلسفة في جامعة Komensky في Bratislava، ويقوم بالتدريس في V'SMU منذ ١٩٧٤ (انظر S. Gregusova: "الملابس المسرحية في الإبداع Milan Corla، Bratislava، Aradernia، ١٩٨٩، J. Slezáceh، ١٩٧٩، وهو عضو القسم المسرحي في Bratislavu وهو يديره منذ عام ١٩٧٩ .

(١٨) A. Bratislava، كان Jan Borodác يقوم بتدريس "النظام" أربع مرات أسبوعيًا. الرجوع إلى E. Vášáryova: "إعداد الممثل" (مجموعة محاضرات تدريب التربويين)، Bratislava، VSMV - CaBF، ١٩٩٤، صفحة ٤٤ .

مدرسة DAMU، تم تغيير كبير في هذا التخصص: لم يعد يديره منظر ، Jan Cisar^(١٩)، بل ممارس Jan Burian، مدير المسرح الكبير في Plzen والمهرجان الدولي Divadlo. هذا التخصص يشمل ثلاثة أقسام أساسية لمدرسة DAMU: فن الممثل، إخراج وفن مسرحي، وقد أنشأها J. Honzl و Jiri. Frejha مؤسسًا المسرح المتحرر في براج^(٢٠) ويتكون إعداد الممثل من مستويين أساسيين، مع منهج إجمالي يستمر ثمانية فصول دراسية، وإمكانية تحضير رسالة دكتوراه بعد ذلك. يركز المبدأ الأساسي للتربية على التقاليد المسرحية الأوروبية. ويتضمن الإبداع الدرامي في الأدب، مع كتابة تتحول إلى الهيكل المسرحية.

"إذا كنا نتحدث عن المسرح، يجب أن نفكر فيما يحدث على خشبة المسرح. لدينا رأيًا نحن نقوم بالتحليل، ندرس في هذا الاتجاه النظام الداخلي للغة المسرحية. ولكن كثيرًا، كثيرًا جدًا (وأحيانًا حتى بشكل عقوى، "غير إرادي")، نحن نحكم، ونقدّر، ونقيّم، ننظّم ونرتّب هذه اللغة المسرحية طبقًا لمعايير أدبية، ومعايير درامية. نحن نلفظ الأزمنة المؤسسية، دون أن ننتبه أن النظام الداخلي الموصل يكشف بوضوح كبير ما تطلبه مجموعة مجسدة من المسرح، لماذا هي تقوم بخلقه والحفاظ عليه. ما هي اشتراطاتها تجاهه حتى يلبي مصالحها واحتياجاتها".^(٢١)

(١٩) شغل J. Cisar مهام إخراج، خصوصًا في المسرح القومي التشيكي والمسرح القومي في براج. ويقوم بالتدريس في DAMU منذ ١٩٦٦. وهو يهتم بال مجال النظرى والنقدى للتربية المسرحية. من مؤلفاته: "أسس فن المسرح" ١٩٩٩، "الشخصية" ٢٠٠٠، "الرجل في موقف" ٢٠٠٠. Praha.

(٢٠) أرجو إلى Daniel Monmarte "المسرح المتحرر في براج" معهد الدراسات السلافية Paris ١٩٩١.

(٢١) Jan Ciar في مجلة Wadelin resrie (P. 22 (Praha 1993).

تجاه هذه الرؤية لـ Jan C'sar حتى عام ٢٠٠١، المتحضر Jan Burian رؤية أكثر انفتاحًا: "تعيّدتني المدرسة إلى المنابع المتدفقة من المعنى والجوهر، إنه بمثابة نضجة هواء تقى على العلاقات الإنسانية. أحيانًا تكون الحقيقة باردة، ولكن يساعدني ذلك دائمًا على الإحساس والحياة، لأن كونك رجل مسرح يعنى أن يكون لديك فرصة نادرة للبحث عن طريق لإهداء الناس إلى ما نحن قادرون على إيجاده في داخلنا من أشياء محترمة، وطنية وصادقة".^(٣٣)

إنه تغيّر من جيل إلى آخر يظهر تطورًا في مفهوم التدريس. يرتبط بهذا التخصص أكثر من ثلاثين شخصًا، مما يتيح اختيارًا كبيرًا في الممارسة للطلبة. في السنة الأولى، يستطيع الطلبة الممثلون أن يتابعوا من صفحة ٣٧ إلى ٣٩ ساعة محاضرات أسبوعيًا، تتضمن نظرية اللغة المسرحية، الحركة، الرقص، الأكروبات، الغناء الكورالي، التربية الموسيقية والتشكيلية، لغة أجنبية أو لغتين. تصل هذه المحاضرات إلى ٤١ ساعة في السنة الثانية. تركز السنة الثالثة على بناء الشخصية مع مساحة كبيرة للمحاضرات النظرية. يتم تنظيم المنهج حول مجموعات يقودها مسئول يقوم بإعداد برنامج محدد بمعاونة فريق تربوي.

بعد ذلك يعمل الطلبة على مشروعات متداخلة النظم متضمنة التخصصات الأخرى (فن الدراما، السينوغرافيا...) التي تتبلور خلال عرض في مسرح المدرسة. إنه من الواضح أن شخصية مثل Jan Burian الذي يطالب بأداء ممثل انطوائى، يقوم بتقديم تعليم مختلف عن تعليم الممثل الشهير بالمسرح القومى في براج، Baris Rösner. تطالب Jaroslava Siktancova^(٣٤) طلبتها بأداء جسدى

(٢٣) أدى دورًا أساميًا لا يُسمى، Don Rodrigue في مسرحية Le Soulier satin
للكتاب P. Ilauel، التي قام بإخراجها Roman Polák في عام ١٩٩٢، كما قدم
دورًا في مسرحية Foust للكتاب Goalhe، التي أخرجها Otomar Krejča
وسينوغرافيا Jose Svoboda عام ١٩٩٧ .

قوى وسيكولوجية متدرجة، وهذا^(٢٤) ما يؤكد عرض نهاية الدراسة "حكايات عائلية" الذي قام بإعداده Biljana Srbljanovic. نجح Sirtancová بواسطة تيمة معاصرة جادة (الحرب الصرب والبوسنة) أن يقدم رسالة متفائلة على كل شخص أن يجد أفضل ما في الغير، وعلى الأقل عن طريق الاتصال. "إن الحوار الحي، هو الشكل ذو المعنى للتربية في مجال الفن، وهو مكافأة لا مثيل لها ومكسب لكل من يشترك فيه"^(٢٥)

(٢٤) مخرجة دعيت إلى العديد من المسارح في براج والأقاليم، قامت بإخراج مسرحية La guerre des Salamandres للكاتب K. Capek في المسرح الساذج في Lilrec عام ١٩٩٥ .

(٢٥) رسالة الكترونية من J. Sirtancová إلى D. Monmarte في ٢٠ سبتمبر عام ٢٠٠٢



"حكايات عاشية Bibiana Srrljonovic في DISK. السنة الرابعة لمن الممثل. براج. ٢٠٠١ تقوم
Morkéta Goufalavá بدور يتيمة يوسنية في بلد في حالة حرب. إخراج Thomas Zielenski.
نيكول وملايس Jaroslav Bösmich. إدارة Regina Szymikavá.yan.Jaroslova.
...yaroslov Maline.Lukas Hlavica.Vedral
(تصوير DAMU, Pavel Svoloda)

صور رقم ١٧



Gaspard في عرض Peter Handke في استوديو marta. في Brno. ورشة Nika
Brettscheideova. ١٩٩٩. يتعرف Gaspard على العالم ويتعلم الكلام. إخراج Pavel Bad'
ura. طالب بالسنة الخامسة، الأستاذة: Peter Scherhoufer و L'ubomin Vajdicka.
(تصوير DIFA JAMU)

صور رقم ١٨



اوكسترا Jean Anaiulh "d'elie musical". في Bratislava. Kapinka. ١٩٩٨. إخراج
 Emilia. Martin Huba - إدارة Branislav Mihálik. ميكور وملابس Pavol Andrasko
 Jozef Ciller. Vasaryová (التي تظهر في ملأخرة الصورة) و
 (تصوير V'SMU)

في Bmo، في مدرسة DIFA JAMU، يتم الحصول على درجة الماجستير في أربع سنوات، بمتوسط ٣٠ ساعة محاضرات أسبوعياً، مع إمكانية الحصول على درجة الدكتوراه بعد ثلاث سنوات، في تخصص نظرية وطرق تدريس الفن المسرحي في الورشة الرئيسية التي يديرها Josef Karlik^(٣١)، تُفهم مهنة الممثل كفن في أقصى درجات اللياقة الجسدية والذهنية. هناك تدريبات سيكولوجية تسمح باكتشاف الذات.

وتستخدم هذه التمرينات خلال الدراسات والمشروعات المسرحية. التيمات المطروحة مأخوذة من الأدب التشيكي والدولي وكذلك من نصوص الطلبة.

لقد تعابنا تحضيراً لمسرحية Richard III: حوار الإغراء Richard، دوق Gloucester وليدي Anne (الجزء الأول، مشهد ٢).

بالنسبة لـ J. Karlik، يجب على الممثل القدير أن يعود إلى مستوى صفر لكي يتخلص من عاداته. يقوم Richard بأداء قفزة خطيرة أمامية، ويقول بعض الأشعار، يقوم بأداء قفز خطيرة خلفية، ويواصل الكلام. يتدخل الأستاذ: "إن Richard نبيل"، تشبع بثقافة الإنجليزية ويعرف كيف يخدع العالم، بتوظيف حركته أمام المشاهد. وهنا الأستاذ بحث طلبته على إعادة قراءة الأفكار النظرية لـ Honzl^(٣٢) عن العلامات المسرحية، ويدعوهم إلى الرجوع إلى عملية التقريق

(٣١) يقول الممثل التشيكي Radek عن استاذة J. Karlik كالمحيط القوي الذي ينشر حولها أسلوبه المؤثر وعاطفته الجياشة y. Korlik. Veptune ممثل ومنظر لإعداد الممثل ومعلم فن الممثل. (مجموعة أعمال كلية الفلسفة بجامعة Masarik Brno، ١٩٩٨/١، صفحة ١٢١ إلى ١٣٦) - (ملخص باللغة الألمانية، من صفحة ١٣٧ إلى صفحة ١٣٩)

(٣٢) J. Honzl، "تحو معنى جديد للفن"، Orbis, Praha، ١٩٥٦، وخصوصاً الكلمة على المسرح وفي الفيلم، صفحة ١٩٧ إلى ٢١٠ الرجوع إلى G. lista سبق ذكره، صفحة إلى صفحة ٨٤ - صفحة ١١٨.

لبريخت حتى يكونوا أكثر تصادمًا. هو يقدم هذا المشهد بخمس طرق أساسية يختار الطلبة من بينها.

تتصل ثلاثة استوديوهات بهذه الورشة. الأول يديره Václav Martinec (الذى عُرف كراقص فى Laterna Magika، خصوصًا فى المعرض العالمى فى مونتريال عام ١٩٦٨)، وهو ينمى مبادئ Grotowski، ويركّز على القدرات الجسدية للممثل وفى الوقت نفسه على قدرته على التعبير من الداخل. تعتمد التمرينات على التقنيات الصوتية، التنفس، التركيز والتأمل. يتعلم الطلبة تنمية خيالهم والتعبير عنه من خلال اللفّة والحركة، باستخدام عدة تقنيات، مثل التدريبات الرياضية، الأكروبات، الرقص مع شريك، الكاراتيه، التدريبات الايقاعية، التدريب الصوتى والفناء الكورالي. وتتناول السيمينارات اليتيمات الآتية: المهرّج، الكوميديا دل آرت، القناع الجامد، الدراما السيكلوجية، المسرح الراقص. الاستوديو الثانى تقوم بإدارته الممثلة Nika, Brettschneiderová وهى مدربة مسرح Brett بفيينا^(٧٨)، ويماولها Vladimir Kell، رجل مسرح ومخرج. يعتمد على إبداع الطلبة ويطبّق تقنيات خاصة بخيال كل منهم. يُعتبر الجسد بمثابة ناقل ومكبّر للمعاملات النفسية، يتم التركيز على الصوت، تحليل النصوص والأغاني (صورة ١٧). الاستوديو الثالث يديره رجل المسرح Miroslav Plesar ويخص طلبة السنة الثانية. يتم تدريبهم على فهم ضرورات وقواعد العمل فى فريق. ويتم التعاون مع طلبة السنة الرابعة وممثلين تشيكين وأجانب، ويكتسبون بذلك تقنية أداء، وتتكوّن شخصياتهم. ويركز الجزء النظرى من الدراسات على

(٧٨) أسست هذا المسرح عندما اضطرت إلى الهجرة بسبب موافقتها على دستور ٧٧. حصلت على جائزة Kainz كأفضل ممثلة عام ١٩٨١. وهى تدير ورشًا فى النمسا، سويسرا، ألمانيا، فرنسا، والولايات المتحدة.

اللغة والحركة، بهدف تحضير رسالة ماجستير (صورة ١٨). في Bratislava، وبمدرسة V'SMU 'CaBF، تحديدًا يدير الممثل والمخرج Martin Huba تخصص فن الممثل: تركزت تقنيته على القدرة في أداء التغيرات الداخلية لشخصية، إضافة إلى تأكيد العلاقة بين الرمز والمجاز، بفضل المحاضرات المكثفة للتمثيل الصامت التي حضرها.^(٢٩) وهو يعيد إلى اللغة السلوفاكية القومية أهميتها وقام بإلغاء اللهجات. يستمر إعداد الممثل في V'SMU ثمانية فصول دراسية للحصول على درجة الماجستير. يتضمن البرنامج محاضرات نظرية. يتولى نحو عشرون أستاذًا تربية عملية، تشمل ديناميكية مسرحية، حركة، رقص وغناء. إن التعليم بحث عن انطلاق الكلمة، والحركة، والتحرك والتمثيل الصامت الذين يحملون التعبير. يعتمد امتحان القبول على تقديم نص مفروض وبطء حر، ودراسة حركية، وأداء أغنية، والتفكير في قيمة مختارة واختبار معرفة عامة عن الفن. ويرتكز النشاط الإبداعي الأدائي على علميات منتظمة للضمير، ومعرفة ووتقييم الذات. تقوم Emilia Vášaryova بالتدريس في V'SMU، وهي من أفضل ممثلات أوروبا الوسطى. يؤكد E. Vášaryove على أن الخصيصة المسرحية تعرف من خلال ثلاث حقائق هامة: الطابع الجماعي للإدراك، الإنسان ضمن بشر أحياء، والأصالة^(٣٠). وهي تسير في تدريسها على نهج

(٢٩) ويؤكد ذلك اشتراكه La contrebasse لـ P. Šiškind، حصل على جائزة A. Rador كأحسن ممثل تشيكي وسلوفاكي عام ١٩٩٩ لدوره في مسرحية Le faiseur de T. Bernhard لـ théâtre

(٣٠) Povolanie - herecká tvorba : E. Vášaryová، صفحة ٤٨ .

Stanislavski، وأيضاً Peter Brook و Jaroslav Vostřý^(٣١). وتقوم بتطبيق تمريناتهم الخاصة بالراحة والتي تنظمها عن طريق الموسيقى^(٣٢).

فن الدراما والإخراج.

كثيراً ما يتم تجميع دراسات فن الدراما والإخراج. ويتمتع رجل المسرح (dramaturg) بمكانة مرموقة في المسرح التشيكي والسلوفاكي: يقوم باختيار النصوص الدرامية والأدبية التي يترجمها للمسرح. يقوم بدور المحلل، والناقد، والتريوي الذي يسمح للفرقة باكتشاف عميق للمواد الشعرية والتسجيلية. لا يهمل العرض بعلاقته بالجمهور. المخرج و الـ dramaturg شريكان. يمكن أن نذكر أهمهم في النصف الثاني من القرن العشرين: Karel Kraus^(٣٣) مع Otomar Krejča^(٣٤)، و Václav Havel^(٣٥) مع Jan Grossman^(٣٦).

(٣١) J. Vostřý: تخرج من DAMU عام ١٩٥٧، وتقوم بالتدريس فيها منذ عام ١٩٦١. منظر للفن المسرحي، كاتب مسرحي، مخرج، "dramaturg" وتريوي. قام بتأسيس النادي الدرامي في براج عام ١٩٦٤. وأيضاً فن الممثل في المرتبة الأولى، وأدخل تماماً التعبير الجسدي في هيكل المسرح وبحثاً دائماً عن الاصاله وقام بنشر العديد من الكتب: "دروس اينشتين في الإخراج المسرحي"، pN.Praha، ١٩٨٧، "عن الممثلين وفن الممثل"، ACHAT, Praha.

(٣٢) ترى E. Vášáryová أن الموسيقى لا يجب أن تكون السائدة، هي موجودة للمساعدة و للمصاحبة. وهي تعرف البيانو على المسرح (مصحبة BAL) بمسرح Compagnol عام ٢٠٠٠.

(٣٣) الرجوع إلى K. Kraus "المسرح في خدمة الدراما"، Dwadelni, Praha Ustav، ٢٠٠١.

(٣٤) نفس المرجع - ملاحظة ٦.

(٣٥) V. Havel: "لقد صنعنا مسرحاً سويّاً" في "شهادة معاصرة"، Divadelné ústav, Praha، ١٩٩٦، صفحة ٥٢ إلى ٦٢.

(٣٦) الرجوع إلى كتاب Jan Grossman "Václav Havel" (نصوص على المسرح)، Praha، ١٩٩٩، صفحة ١٢٧ إلى ١٥٠ - و "Grosman" في G. Lista، صفحة ٦٠٤ إلى ٦٠٥.

يتم مزج الدراسات الخاصة بفن المسرح مع دراسات الإخراج في الثلاث سنوات الأولى في مدرسة DAMU، ينتظم الطلبة في محاضرات السنة الأولى التي تتضمن ثلاثين ساعة أسبوعيًا. ويتلقون بجانب الدراسات الكلاسيكية والنظرية والعملية في الإخراج وفن المسرح، إعدادًا خاصًا مثل التأهيل للإخراج، المكان المسرحي، والمسرح في مجال الثقافة الغربية كما يدرسون نظرية اللغة المسرحية والجسد. أما في السنة الثانية تتخفف ساعات الدراسة إلى ٣٦ ساعة أسبوعيًا مع سمينار عام عن نظرية المسرح وآخر عن الحركة في المسرح. في السنة الثالثة، تصل عدد ساعات المحاضرات إلى ٢٨ مع مساحة أكبر للتدريب على الإخراج، وهو تدريب يخص من يختارون التخصص في الإخراج. هذا الإعداد المزدوج (المخصص للذين يتجهون للإخراج أو الراديو، أو التلفزيون أو الصحافة) يركز على تحويل الأدب إلى مسرح. في السنة الرابعة والسنة الخامسة، يتم التخصص. تشير المناهج الجديدة على تطوير مع إدخال محاضرات للسينولوجيا^(٣٧)، وموسيقى المسرح، والإضاءة المسرحية والإدارة بالنسبة للإخراج، أما فيما يخص فن المسرح، فيتم إدخال محاضرات للسينولوجيا والإدارة. إنه تعليم غاية في الدقة، كما يحدث بالنسبة لفن الممثل.

في مدرسة DIFA JAMU، توجد الورش والاستوديوهات. تتبع أول ورشة للإخراج بإدارة Alois Hajda^(٣٨)، رئيس JAMU منذ عام ١٩٩٧، نظام Stanislavski، ونظريات Brecht. يوضع الممثل في قلب التعبير المسرحي، يبحث

(٣٧) يشرف y. Dusek و y. Vostry على شيمينار السينولوجيا، وهو يهتم بالنظرية، والتاريخ ونقد السينوغرافيا ومختلف الخبرات المسرحية.

(٣٨) كان A. Hajde يدير المسارح التشيكية المهمة حيث أخرج مسرحيات Brecht، Shakespeare والكتاب التشيك الكلاسيكيون.

عن واقعه، وعن تكوين شخصيته. إن تعاون المخرج مع هتان السينوغرافيا ومصمم الأزياء أساسى لخلق أسس العرض. ويولى اهتمامًا خاصًا بالقدرة على قراءة مسرحية لاستخلاص الأفكار الأساسية والملاحظات الخاصة بالإخراج. أما الورشة الثانية للإخراج التى أنشأها Peter Scherhauser^(٣٩) والتى يديرها حاليًا L. Kundera^(٤٠) فهى تعمل "كالمصنع" حيث يعمل سويًا أساتذة وطلبة. التيمات التى يحددها الطلبة والتى تحمل نبضًا جديدًا، يتم دراستها والتأكيد عنها. ترتكز الأسس على التحليل الدرامى لنص أو لموضوع وإخراجه بهدف استخراج العناصر المتصلة بالتكوين، بالرؤية والإيقاع والحركة، وذلك من أجل تحضير كراسة إخراج، استماع وتشكيل فريق... يتم فى الوقت نفسه لقاء محاضرات من تاريخ الإخراج. يتعاون هذا المعمل مع استوديو D^(٤١) B. Sria، ويتعمد حدود المسرح الكلاسيكى باتخاذ مسارا اجتماعيًا على الأقل فيما يخص مظاهره العديدة فى الشارع. أما عن استوديو الإخراج والفن المسرحي. الذى يشترك فى إدراته yasef Kavaleuk و Ornest Goldflam^(٤٢)، فهو يربط بشدة

(٣٩) ولد عام ١٩٤٢ Bratislava وتوفى عام ١٩٩٩ بدرس الإخراج فى JAMU وتخرج عام ١٩٦٨. كان كاتبًا ومنظرًا. اشترك فى تأسيس المسرح التجريبي. تم تقديم عروضه فى العديد من المهرجانات الأوروبية والأمريكية. كما اشترك فى مشروعات دولية فى هامبورج وباريس وموسكو وكوينهاجن .

(٤٠) كاتب مسرحى مترجم ورسّام. تم إيقافه فى سنوات التطبيع، تتم دعوته كثيرًا فى الجامعات الألمانية والنمساوية. متخصص فى نظرية وتاريخ المسرح.

(٤١) المرجع السابق، صفحة ١١٦ ، ١١٧ .

(٤٢) اشتركًا فى تأسيس Kovaléuk. Hadivadlo هو مؤلف اسكربتات وعروض تم عرضها فى استوديوهات مسرح المؤلف، غير التقليدية A. Goldflam هو مؤلف نحو عشرين عمل درامى. تتم ترجمة مسرحياته إلى اللغة الإنجليزية وقدمت بهذه اللغة، وكذلك اللغة الألمانية والدنماركية والبولندية. كتب سيناريوهات للسينما والتلفزيون والراديو، هو أيضًا ممثل مسرح وسينما .

بين فن المسرح و الإخراج ومحاضرات الكتابة الإبداعية وذلك بالتوازي مع عمل الممثل. تتضمن الأنظمة نظرية وتاريخ المسرح وكذلك الأدب، والسينما، والفلسفة، والفنون التشكيلية والموسيقى. يركز المفهوم الأساسي لورشة فن المسرح، التي يديرها V. cir^(٤٣) على أن المسرح هو أحد الوسائل لمواجهة العالم. يقوم طلبة المرحلة الأولى، بالتحليل واستيعاب العوامل الأساسية لنظرية الدراما وتاريخ المسرح. يكتسب طلبة المرحلة الثانية معارف تركيبية (سيمنارات تأليف، وترجمة وتربية الممثل...) تسمح ورشة الفن المسرحي للراديو والتلفزيون، التي يتولى إدارتها Ontanin Prdal^(٤٤) بتعليم متعمق لهذه الفنون. وبالتوازي مع التدريبات التقنية السمعية البصرية عن إبداع أنواع مختلفة للراديو والتلفزيون، يحضر الطلبة محاضرات عن علم الاجتماع الخاص بوسائل الإعلام والثقافة عمومًا، عن فن الدراما المسرحية وأنماط الفيلم، عن تاريخ المسرح التشيكي والعالمي وعن فترات مختارة من الشعر وتاريخ الأدب. ويتم تدريبهم، خلال السيمينارات الخاصة بالكتابة الإبداعية، على كتابة دراسات قصيرة درامية، وعلى تحويل أعمال أدبية للراديو والتلفزيون. ويحضرون دورات في شركات الإنتاج.

في مدرسة CaBF V'SMU، عندما تم إنشاء المدرسة، كان الإخراج وفن المسرح يتم تدريسهما منفصلين (من جهة الإخراج وفن الممثل، ومن جهة أخرى

(٤٣) عميد مدرسة DIFA JAMU.

(٤٤) كاتب وشاعر ومترجم ومؤلف مسرحيات وسيناريوها للراديو، والسينما والتلفزيون. وهو منقاد مساهمين للتلفزيون.

(٤٥) تخرج عام ١٩٦٩ من VSMU. مغرب بمسرح DSNP (١٩٦٨ - ١٩٨٣) ثم مسئول عن الفن المسرحي بالمسرح القومي ببراج حتى ١٩٨٤ وتعاون مع J. Ciller في وضع الريبورتوار المسرحي الروسي الكلاسيكي

فن المسرح وعلوم المسرح). ولكن تمت تعديلات عام ١٩٩٠، لأنه تمت ملاحظة
 أثناء امتحانات القبول أن المتقدمين للإخراج، لم يتم قبولهم في قسم فن الممثل،
 بينما العديد من المخرجين من قسم فن المسرح وعلوم المسرح قد أصبحوا
 مخرجين. يشغل Lubomir Vajdicka درجة أستاذ كرسى للإخراج وفن المسرح،
 ويعاونه اثنا عشر أستاذًا، منهم ^(١٦)Vladimir Strnisko، ^(١٧)Milan Lasica،
^(١٨)Peter Mikulik، ^(١٩)Nvota Juraj، ويتحدد منهج التخصص خلال الدراسات
 التي تستمر ثلاث سنوات للحصول على ليسانس في الفن، وخمس سنوات
 للحصول على الماجستير. ويتكون الماجستير بالنسبة للفن المسرحي من بحث مع
 مناقشة ومن امتحان في تاريخ المسرح العالمي، تاريخ المسرح السلوفاكي
 والتشيكى، ونظرية المسرح. فيما يخص الإخراج، يُطلب من الطالب عملاً فنيًا
 عمليًا وكذلك مناقشة بحث. ويتم إلحاق المتخرجين بالمسارح المهنية، والراديو
 والتلفزيون والسينما.

(٤٦) درس Vistemisko الطب في براج، ثم فن المسرح في V'SMU هو مخرج
 معروف في المسارح السلوفاكية والتشيكية. أدار Cinohermi (نأى الفن المسرحي)
 في براج (١٩٩٣ - ١٩٩٩). تمت دعوته في ويودايست وكراكوفى.

(٤٧) قام بتقديم ثنائى ساخر مع Julws Satinsky. وتم إنشاء استوديو S في
 Brstislava، الذى كان تحت المراقبة وتم إغلاقه أثناء "التطبيع". "المسرح
 السلوفاكي"، Bratislava، ١٩٩٦، Narodné divadelné centrum، صفحة ٧٠
 إلى صفحة ٧٤ .

(٤٨) تخرج في V'SMU عام ١٩٦٣، بدأ كمثل عام ١٩٦٦، ثم مخرج في المسرح
 القومى في Bratislava ثم رئيس القسم الدرامى حيث عُيِّنَ خصوصًا بعد إخراج
 مسرحية "Sophocle أنتيجون" عام ١٩٧١ .

(٤٩) مخرج من الجيل الجديد يهتم بمظاهر الضعف الجسمى. هو أيضًا ممثل مبدع -
 تخرج في V'SMU في عام ١٩٧٧ عمل بمسرح DPDM، ويشارك حاليًا في
 Duodla Astoka Corso حيث يخرج مسرحيات Rudolf. Slobode

السينوغرافيا والملابس

عرفت السينوغرافيا تطورًا عظيمًا منذ نهاية الحرب العالمية الثانية في تشيكوسلوفاكيا بفضل Frantisek Tröster^(٥٠)، و Josef Svoboda^(٥١) و Ladislav Vychodil^(٥٢) الذين تمتعوا جميعًا بشهرة دولية. كان هذا القسم الذي أنشأه F. Tröster في مدرسة DAMU عام ١٩٤٨ أول قسم في هذا التخصص في العالم. استلهم مفهومه من Bauhaus^(٥٣)، من الريادة الروسية والمسرح التشيكي في السنوات بين عامي ١٩٢٠ - ١٩٣٠. كان المبدأ الخاص بهذا التخصص هو اعتباره تخص درامي: مع اعتبار أن الدراما هي نقطة بداية تسمح بتطبيق السينوغرافيا في الفنون الأخرى مثل الأوبرا، والسينما والتلفزيون.

(٥٠) رجل مسرح ومخرج. تخرج في V'SMU عام ١٩٦٦. كتب العديد من المقالات والنظريات والنقد، ترجم الريبوحوار الروسي والألماني والنمساوي والتشيكي مؤلف العديد من المسرحيات وسينوريوهات الأفلام. شغل منصب نائب رئيس وزراء في الجمهورية التشيكية والسلوفاكية من عام ١٩٩١ إلى عام ١٩٩٢.

(٥١) ١٩٠٤ - ١٩٦٨، الرجوع إلى Frantisek Tröster, Bratislava, Tatran, ١٩٨٩.

(٥٢) ١٩٢٠ - ٢٠٠٢ - الرجوع إلى Svoboda تأليف D. Ballet, لوزان L'age homme مجموعة ٢٠، أعيد طبعة في ٢٠٠٤.

(٥٣) ولد عام ١٩٢٠، الرجوع إلى Ladislav Vychodil, Bratislava, Tatran, ١٩٩٨.

(يجب أن نذكر أنه تم إنشاء معهد للسينوغرافيا في براج عام ١٩٦٤)^(٥١).
بفضل Jaroslav Malina^(٥٥)، تطورت الإبداعات الإعلامية والصور التقديرية في
الثمانينات، مع إتاحة مساحة إضافية للعمارة، والمعارض والمونتاج... يتولى Jan
Dusek^(٥٦)، وهو يشغل درجة أستاذ كرسي اليوم، مع زملائه تعليمًا يتمشى مع
التطورات الفنية في إجمالها، يستخدم المدى والمطابقة، ويرتكز على تحرك
الأشياء المسرحية، المستوحى من المدرسة الروسية^(٥٧).

تم تأسيس المستوى الأول (ليسانس، ثلاث سنوات) على النظرية العملية
للأنشطة المحددة. المستوى الثانى (ماجستير، خمس سنوات) على مفهوم البرامج
الفردية، بهدف إكساب كل مشترك بمناخ أمثل. تنظم الفصول في أربع
استوديوهات للمواد الآتية: سينوغرافيا المسرح، سينوغرافيا السينما والتلفزيون،
تصميم ملابس، أشكال غير مسرحية للسينوغرافيا. وللأستوديوهات وضع
مستقل ولكن يشجع الأساتذة بقوة على العمل في فريق بين مختلف
الأستوديوهات حتى يتبادل الطلبة المعارف وكل ما هو جديد. في إجمالها، يهتم

(٥٤) أصبح دوليًا عام ١٩٦٨ مع تأسيس OISTAT (المنظمة الدولية للسينوغرافيين،
والفنيين ومهندسى المسرح.

(٥٥) سينوغرافى يتمتع بتقدير في الولايات المتحدة - الرجوع إلى Vlasta
J. Malina :Gallerová, Praha seéna /Divadelni, Preha J. ١٩٩٩.

(٥٦) حصل على الدبلوم من DAMU في ١٩٦٧، وكان تلميذ Troster، الرجوع إلى
J. Dusek، "الممارسة في مسرح La Balustreole في السنوات من عام ١٩٧٩
على عام ١٩٨٨، في Aeta Ocademia، ٩٢، Proha، AMU، ١٩٩٦، صفحة ١٨
إلى صفحة ٢٤.

(٥٧) الرجوع إلى V. Ptácková : "J. Dusek"، في Czech Theatre، رقم ١٥،
Praha، مايو ١٩٩٩، صفحة ١٧ إلى صفحة ٢٠.

البرنامج بالعلاقة التي تربط الفرد بالزمان والمكان. خلال امتحانات نهاية الفصل الدراسي في مارس عام ٢٠٠١، يقدم الطلبة للجنة الامتحان مشروعات إعلامية مصاحبة بتأثيرات ضوئية.

يشغل السلوفاكي Ján Zavarsky^(٥٨) درجة أستاذ كرسى السينوغرافيا في مدرسة DIFA JAMU. يتم تحضير درجة الماجستير في خمس سنوات ودرجة الدكتوراه في ثلاث سنوات. يتم تحضير وتجديد البرنامج على فترات قصيرة بواسطة أساتذة، نذكر منهم Miroslav Melena^(٥٩) و Jana Preková^(٦٠). يشجع الأساتذة الطلبة على تحقيق خلاصة تعبيراتهم الشخصية المرتبطة بالإبداع التشكيلي المعاصر. ويربط هذا المفهوم بالوسائل التشكيلية والتكنولوجية الحديثة بتييمات درامية يتم اختيارها.

(٥٨) حصل على الدبلوم من V'SMU عام ١٩٧٥ - الرجوع إلى G. lista، سبق ذكره، صفحة ٨٤١. وهو يتميز الآن بمفهوم غير واقعي للمسرح، كما حدث في مسرحية "Le souler de satin" P. Leaudal في المسرح القومي في براغ عام ١٩٩٢.

(٥٩) حصل على الدبلوم من DAMU، يهتم أيضاً بالمسرح التبادلي وفن المرائس.

(٦٠) حصل على الدبلوم من DAMU (سينوغرافيا وملابس) وتلقي تدريباً لدى Tanoka Min.

صورة رقم ١٩



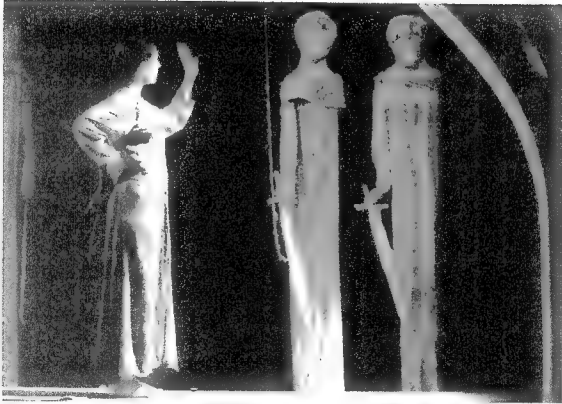
Oldrich Smysl طالب في السنة الرابعة للمبوزيك هول. يرتدي زي (من الريس المثلث على الجلد) من تشليخ
Lucie Korupatová. في السنة الخامسة في المينوغرافيا Jana Preková
(صورة DIFA JAMU)

صورة رقم ٢٠



J. Jakruliak و Ivana Vankova ، طالباً في السنة الثانية للموسيقى هول يواجهان بعضهما بمجداف،
إخراج V. ocolomansky . طالب بالدرجة الخامسة، وتصميم رقصات olu Taiuo . (استاذ من لندن من اصل
إثريقي مدعو في DIFA JAMU
(صورة DIFA JAMU.P. Nesvadla).

صورة رقم ٢١



Macleth في DAMU. ١٩٩٧ Prague تلعب Iva Panenrova بالعراس التي صممها Rolert
Smoler، من إخراج ondrej Daird. طالب بالدرجة الخامسة، وتصميم رقصات Ola امتحان نهاية العام
Ivan rajmont تصوير Gosef ptack DAMU مجموعة

صورة رقم ٢٢



„Les Amoureux Fideles Lideles“, Ascenio Ordei . امتحان نهائي في V'SMU .
Domagoj 'Cavcic . وسط الصورة ١٩٩٨ . Bratislava
(صورة V'SMU)

فى مدرسة V'SMU، يشغل Jozef ciller^(١١) درجة أستاذ كرسى
السينوغرافيا مع ثمانية أساتذة آخرين، منهم Milan Gorla، رئيس المدرسة،
Milan Rasla^(١٢)، نائب الرئيس Jan Zavarsky و Ales Votava^(١٣).

وقد تم افتتاحها فى عام ١٩٥١، سنتان بعد إنشاء V'SMU على غرار
مدرسة DAMU، مع L. Vychodil و Martin Brezina^(١٤) : هؤلاء التريويون
الأوائل كان لديهم فهم مكانى للمسرح وكانوا يمارسونه فى المسارح الرسمية
الكبيرة. منذ ١٩٥٥، وبفضل L. Purkynova^(١٥)، سُمى التخصص بالسينوغرافيا
والملابس. ومن أجل تحسين جودة الأقتمة والمكياج فى المسرح السلوفاكى، تم
البدء فى محاضرات عام ١٩٨٣ وكانت مسئوليته موكلة إلى J. Helmich و
ursula . Bohle . Hochschule fur bildende Künste de Dresde وذلك
خلال العامين الأولين. يعمل الطلبة على موضوعات متصلة بالمسرح، بالسينما،
بالتلفزيون، وكذلك العمارة، والتصميم، والمعارض. وقد أدخلت فى المناهج

(١١) الرجوع إلى G. List، سبق ذكره، صفحة ٥٢٢ إلى صفحة ٥٢٧، الرجوع إلى
Liler، نص L. Lajcha، Bratislava، ١٩٩٩، صفحة ٤١ إلى صفحة ٤٤ - J.
Ciller "المكان المسرح تصميم" طوكو OISTT، Tokyo، المركز اليابانى، ١٩٨٤ .

(١٢) M. Rásla يربط التصوير بالموسيقى، ينفذ لوحات خلال حفلات عامة.

(١٣) توهى A. Votava عن ٢٨ عامًا. V. Moravek آخر أعماله السينوغرافية
Divodelny ústav، Bratislava، حصل على جائزة عام ٢٠٠١ ومازال هذا
العمل يعرض حتى الآن نظرًا لنجاحه الساحق .

(١٤) بيتى M. Brezina عدة مساحات متداخلة بعناصر مكعبة. وهو يتميز أيضاً
بلوحات زخرفية ضخمة (سيراميك، زجاج، تصوير). له مؤلف "سينوغرافيا"
Bratislava Divadelny ustav، ١٩٩٩ .

(١٥) ألقى محاضرات فى فن تصميم الأزياء فى هافانا، هامبورج وفى DAMU.

تخصصات أساسية (رسم، تصوير، نحت)، دراسات وثائقية، عرض سمعي بصري، التكنولوجيات الحديثة. يُنظم البرنامج على مستويين، ثلاث سنوات بالإضافة إلى عامين للماجستير. يتطلب الحصول عليه تنفيذاً سينوغرافياً و / أو إبداع ملابس مع مناقشة، يوجد أيضاً امتحان على النظرية وتاريخ الفن الزخرفي، العمارة، السينوغرافيا والملابس.

تتم ورشة اتصال، متضمنة إبداع رسم جداري أو لوحة أمام الجمهور، بمصاحبة موسيقى، تحت إشراف منظمة اليونسكو. يشير التنفيذ أن الآتيان، الذي ابتدعهما M. Rasla على الطابع متعدد النظم للـ V'SMu. يُشرك مشروع Multi - Ors، بجانب طلبة السينوغرافيا، طلبة في الرقص وفن الممثل من مدرسة V'SMU وذلك لتنفيذ عروض شارع. وكان ذلك واضحاً في مهرجان Mimos، في Périgueux، في أغسطس عام ٢٠٠٢. سيسمح مشروع التمويل من منظمة اليونسكو باتاحة ورش دولية (في أماكن العمارة الخاصة بالقرون الوسطى في النمسا، فرنسا، إيطاليا، سلوفاكيا) متضمنة الموسيقى، الفنون التشكيلية، المسرح الحركي / الصامت.

الإنتاج.

في براج، هذا التخصص في DAMU، والمسئولة عنه Barlara Týmova كان هدفه إعداد فرق للإنتاج : منتجون، مستشارون ماليون للمسارح والفرق، وكذلك في المنظمات الفنية والثقافية. وتتجسّد سمعتها بتزايد مستمر لعدد الطلبة، وأيضاً باهتمام مديري المسرح تجاهها. يتم إلقاء محاضرات في الاقتصاد والقانون وتنظيم العروض. محاضرات وسمينارات، عن تاريخ المسرح، والموسيقى والسينما وعلم النفس وعلم الاجتماع. ومعرفة اللغات الأجنبية، اللغة الإنجليزية

فى المقام الأول، ضرورة. يتدرَّب الطلبة علميًا بإدارة مسرح المدرسة، ويتدخلون كمساعدين لرئيس البلاتوه، ثم كمنتجين مستقلين لمشروعات محددة، يتم تحضيرها بالاشتراك مع طلبة أقسام أخرى، وكذلك ممثلين ومخرجين وسينوغرافيين. يتضمن جزء من إعدادهم دورات عملية فى المسارح المهنية والمظاهرات الثقافية. يشمل البرنامج مرحلتين الأولى على ثلاث سنوات: يقدم أفضل الطلبة مشروعاتهم حتى يتم قبولهم فى المرحلة الثانية، يعنى فى الماجستير. يتم تعيين الحاصلين على الدبلوم عند انتهائهم من دراستهم فى المسارح الكبيرة فى براج والأقاليم وفى المهرجانات.

فى Brno^(٦٦) ، مدة الإعداد مماثلة لمدرسة DAMU يدير ورشة Jan Kolegar DIFA JAMU^(٦٧). تتاول الدراسة معارف عن غير ترتضى فى الجمهورية التشيكية فى الخارج. يسمح لهم بالاشتراك فى أنشطة استوديو Marta^(٦٨) وفى المهرجانات اكتساب خبرة عملية سوف تستخدم فى إنتاج عرض (صورة ١٧، ١٩، ٢٠، ٢٥). ويهدف التدريس إلى إعداد مديريين إداريين من نفس

(٦٦) خلال لقاء فى DAMU يوم ٢٤ أكتوبر عام ١٩٩٩، وبعد أن قام بتدريس الإدارة ولدة ثمان سنوات تصالحتى B. Tumova (حاصلة على دبلوم فن المسرح فى DAMU): من هو الإدارى الناجح هل يجب أن يكون معصبًا، رجل إبداع مع حلم، أو فكرة؟ يتطلب هذا التخصص إبداعًا سريعًا للتمويل الجديد، دون انتظار الخزينة العامة أو الهبات... لا يجب إرجاء الثقافة لأوقات أفضل بفكرة أنها مستحى من الرمال". فى عام ١٩٩٩، كان ليهما ٤٨ طالبًا للمرحلة الأولى و ٢٠ للمرحلة الثانية. وهى تشجع الطلاب على استكمال معارفهم بتجربة فى الخارج.

(٦٧) حاصل على الدبلوم من DAMU. له خبرة ثلاثين عامًا فى إدارة المسارح التشيكية والأجنبية.

(٦٨) المسرح المدرسى.

درجة المدير الفني ، والمخرج والسينوغرافى فى إطار هذه الورشة، تم البدء فى محاضرة اختيارية للسينوغرافيا خاصة بالمهنيين والأساتذة الذين سيستطيعون مزج المعارف التقنية بالحس الفني (صوت، إضاءة، بناء مسرحي).

فى Bratislava، فى مدرسة 'Ca BF V'SMV، يرتبط الإنتاج بتخصص الإخراج وفن المسرح، تحت رعاية Peter Mikulik^(٦٩)، ويعاونه خمسة أساتذة منهم Zuzana ulicianska^(٧٠) فى إدارة المسارح و Ivan Hronec (نظريات المسرح والإعلام). يستطيع الطلبة أيضاً أن يستفيدوا من محاضرات عن تحليل النصوص الدرامية. ويتم إشراكهم بصورة كبيرة فى أنشطة الكلية، والمهرجانات وكذلك فى المسارح المهنية والتظاهرات الثقافية. فى إبريل عام ٢٠٠١، أصبح هذا القسم مستقلاً. بالفعل، تم توقيع اتفاق بين قسم السياسة الثقافية هذا القسم مستقلاً. بالفعل، تم توقيع اتفاق بين قسم السياسة الثقافية فى منظمة اليونسكو وقسم إدارة الفنون فى V'sMU وبمقتضاه، تم تكليف Milan Rasla بتحضير وتنظيم وتقييم مشروع رائد دولي (Specialized Economic SETCO) . Traning For cultural organizations

ويقدم طلبة قسم الإنتاج الذى يوليه الرؤساء أهمية متزايدة، (منذ ثورة القطيفة حيث تم اتباع اقتصاد السوق) بإدارة العروض التى يتم تحضيرها بالاشتراك مع الأقسام الأخرى. ومنذ ذلك الوقت هم المسئولون عن القاعات المخصصة للكليات.

(٦٩) الرجوع إلى مسرح المدرسة، ملحوظة ٤٨ .

(٧٠) الرجوع إلى S. Uliciqnska: "سلوفاكيا، تحت التأثير السياسى : ضغط الظروف". من المسرح، مجموعة رقم ٩، باريس، مارس ١٩٩٩، صفحة ٦٥-١٦٦ .

النظرية والنقد.

فى براج، يضمّن هذا القسم المشترك. الذى تم افتتاحه عام ١٩٩٢ - ١٩٩٣، فى براج لبقية الأقسام فى مدرسة DAMU الأمس النظرية لفنانى المستقبل. وقد حصل على الموافقة على برنامج للدكتوراه عام ١٩٩٥. ويتم قبول طلبة من مؤسسات أخرى فيه (كليات تاريخ، فلسفة، علم الجماليات) وتولى إدارة القسم Jan cisar فى عام ٢٠٠١ - ٢٠٠٢، وتطوّر التدريس فيه حتى يسمح بتعاون أفضل مع بقية الأقسام وتشجيع على تداخل النظم بالإضافة إلى ذلك، تم مؤخراً ضم معهد، بإدارة Jaroslav Vostry، ويعتبر مركزاً للبحث خاص بالنظرية وتاريخ الإبداع الأدبى موجّهين للعالم المعاصر، ويهتم بالإخراج، والسينوغرافيا بأداء الممثل، وفن الدراما، وفن المرائس واللغة الدرامية. يتم نشر نتائج الأعمال فى الجريدة الجديدة Disk.

فى Brno، بمدرسة DIFA JAMU، تُدرس نظرية الدراما لمدة خمس سنوات لدرجة الماجستير وثلاث سنوات للحصول على الدكتوراه. وعندما كان B. Srala مسئولاً فى مسرح Jiri Mahen فى Brno من عام ١٩٥٩ إلى عام ١٩٦٧)، قام بتنفيذ برنامجه الخاص بالمسرح الملحمى، والفنائى والشعري، وقد استلهمه من الريادة التشيكية من عام ١٩٢٠ إلى عام ١٩٣٠^(٧١). ويعاونه فى هذا البرنامج Petr Oslzly (وتتناول أبحاثه موضوع المسرح الصامت والحركى) و Julius Gajdos (الذى يهتم بشكل النص الدرامى، وكذلك بالنسبة للراديو). ويكون عمل

(٧١) أفكار عن المسرح الجديد، Praha , Panorama, ١٩٨٨ - الرجوع إلى

Monmarte :Hanzl et Burian, Oaris, CNRS, مجموعة Arts du

spectacle, ١٩٩٥، صفحة ١٥٧ إلى صفحة ١٧٧ .

الطلبة هو التعرف وتحليل خصائص الإنتاج المسرحي المعاصر والحديث والكلاسيكي. وكثيراً ما يتم نشر أفكارهم الجديدة في مجلات متخصصة. ويسمح التدريس، المنفتح جداً، بتقديم بحث عن مسرح المرائس، الكوميديا الموسيقية، المسرح التبادلي، المسرح الصامت... يقوم الأساتذة أيضاً بتوجيه طلبة السنوات النهائية، بما فيهم طلبة الأقسام الأخرى، في مشروعاتهم وما يُطلب منهم من أعمال (مسرحيات، سيناريوهات، ترجمات، محاضرات، ملحوظات إخراجية...) يتم الجزء الأكبر من هذه الدراسات بالتعاون مع معهد المسرح والفيلم بجامعة Masaryk في Brno.

في Bratislava، تدير Sonia Simrova قسم علوم المسرح. وهذا القسم بدأ نشيطاً جداً منذ إنشاء مدرسة V'SMU بفضل الأفكار النظرية والحديثة لـ Rudolf Mrllion^(٧٣) و Zoltán Rampak^(٧٤)، وهما من طلبة Jan Mukarvsky الذي قام بتدريس التشكيلية لهما في جامعة Bratislava - وتم إدماج هذا القسم إلى كلية المسرح في عام ١٩٥٣. منذ عام ١٩٩١ تم التحضير لبرنامج مزدوج مع قسم الجماليات بجامعة Komens (كلية الفلسفة)^(٧٥) وكليتان تابعتان للمدرسة V'SMU (فيلم وتليفزيون، موسيقى ورقص). تتناول المحاضرات نظرية الدراما والمسرح، تاريخ المسرح العالمي والمسرح السلوفاكي والتشيكي. وهذه المحاضرات موجهة للباحثين والفنانين في طور الإعداد.

(٧٢) رجل مسرح وتربوي "أشكال وصور المسرح"، Bratislava، Tatran، ١٩٨٣.

(٧٣) منظر الأدب والمسرح. قام بالتدريس في كلية الفلسفة في Bratislava، ثم في

V'SMU (١٩٥٠ - ١٩٧٥) Rampár: 'دراما، مسرح، مجتمع'، Bratislava،

Tatran، ١٩٧٦.

(٧٤) منذ ١٩٩٣، من الممثلين دراسة فن المسرح مع اللغة اللاتينية والبولندية أو مع الإنجليزية وفن السينما ونظرية الرقص.

اختلافات التعليم

الكتابة الإبداعية

يدير Izan Vyskail^(٧٥) في DAMU قسم الكتابة الإبداعية والتربية^(٧٦) وهو أيضاً ممثل وكاتب مسرحي، وكان محللاً نفسياً ومهرجاً. في نهاية الخمسينيات، اخترع في كباريه في براج (La Reduta) السكس آيبل (tex - appeal)، حيث يقوم الممثل بقراءة ورقة أو أكثر - بما فيها صالة المسرح أثناء الاستراحة - حتى يشجع المشاهدين على رد الفعل ولتوصيل معلومات بطرق غير مباشرة. ثم قام بإنشاء اللامسرح^(٧٧)، وهو عبارة عن سرد ميني على ألعاب بالتلاعب بالنحو، قد تصل إلى العبث، مع العديد من الارتجالات. يستند I Vykocil في تدريسه، والذي يعاونه فيه خمس تربيين، على خبراته الشخصية، ويحيط به العديد من الطلبة، ومن بينهم، طلبة حاصلون على دبلومات من أقسام أخرى بمدرسة DAMU ومؤسسات خارجية. (صورة ٢٣).

(٧٥) درس Vyskocil فن المسرح والإخراج في DAMU (١٩٤٩ - ١٩٥٢) ثم علم النفس (عيادة، إصلاحية وأجرامية) والتربية في كلية الفلسفة بجامعة Charles في براج (١٩٥٢ - ١٩٥٧). اشترك في تأسيس مسرح Balustrade في براج. كتب بعض المسرحيات مع Vaclav Havel أثناء سنوات "التطبيع"، ألقي محاضرات عن الفن في المدرسة الشعبية (براج). منذ ١٩٩٠، عاد إلى DAMU ويعمل بانتظام في المسرح الرجوع إلى Monmortie "الجمهورية التشيكية : مهرجان pilsen (١٩٩٧)" في Action Théâtre، رقم ٨، باريس، شتاء عام ١٩٩٨، صفحة ١٣ .

(٧٦) تم تأسيس بجانب هذا القسم معهد للإبحاث ودراسة فن الممثل تحت إشراف L. Vyskoil في يونيو عام ٢٠٠٢ .

(٧٧) الرجوع إلى Zdenek "اللامسرح لـ Ivan Vyskocil" في "المسرح السلوفاكي والتشيكى"، رقم ٦، praha، ١٩٩٢ من صفحة ٥ إلى صفحة ١١ . و P. Rut "اللامسرح لـ Cesky sqisvatel، Praha، y. vysrcil، ١٩٩٦ .

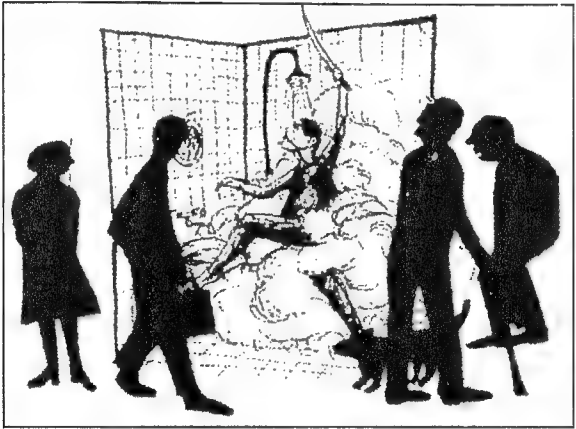
تم إنشاء استوديو D بفضل Srba Boriuj في مدرسة DIFA JAMU، وهو يتوجه إلى الطالبة الحاصلين على درجة الماجستير ويعمل استوديو D كمدرسة دراسات عليا (دكتوراه) للإعداد للكتابة. ويعتبر Srba مؤسس فن المسرح "الانموذجي، الذي تم تطبيقه في مسرح Brno Husa na Prevazku. يقوم طلبة هذا الاستوديو، ويشرف عليهم أيضاً Petr Oslzly، بعمل كاتب أصلي: مسرحية، سيناريو، إخراج، وفي بعض الأحيان، ترجمة. ويشتركون من قريب أو من بعيد في إنتاجهم. يقومون بتحضير اسكربتات في فترات زمنية إلى حد ما طويلة، ومشروعات خاصة بالنشر. وقد أقام Srba عام ١٩٩٤ صالوناً للنصوص الأصلية يسمح للكتاب الشباب بقراءة ما يقومون بكتابته: نصوص درامية، أشعار، قصص قصيرة، سيناريوهات للراديو والتلفزيون. ويستمر هذا الصالون السنوي مدة يومين أو ثلاثة.

في VSMU، يقوم Bozena Cahojova^(٧٨) yilan Lasica^(٧٩) بإدارة سيمينار للمؤلف، في إطار أنشطة قسم علوم المسرح. يقومان بإقامته على شكل محاضرات فردية وجماعية. تسمح المحاضرات الأولى بتمية مواهب الطالب: يساعدونه على التعبير عن أفكاره، ويساعدونه على اكتشاف إمكانيات جديدة لادراك وتحليل الواقع. تهدف المحاضرات الأخرى المهنة بمناها الواسع في البداية يُطلب من الطلبة كتابة أشعار وقصص، وبالتدرج تنفيذ لوحات وفصول وملصقات.

(٧٨) حاصلة على دبلوم مدرسة VSMU في عام ١٩٧٢. هي مؤلف للعديد من الأعمال الدرامية وخاصة للراديو. هي تركز أفكارها في "الدراما والمسرح السلوفاكي في مزايا الحداثة وما بعد الحداثة"، Dwadelny ustav، ٢٠٠٢.

(٧٩) المرجع السابق، ملحوظة ٤٧.

صورة رقم ٢٣



"وحدة عامة" رسم Andrea J. - Sodomrová ظهر في ديسمبر عام ١٩٩٧ في Recisté. كلمة ذات
معنيين: "مكان اللغة" و "مجزى البحيرة" - مجلة من إعداد الطلبة بقسم الكتاب الإبداعية والتربية في مدرسة
DAMU (تصوير DAMU)

ويدخلون في إنتاجهم الشفهي عناصر تشكيلية و / أو موسيقية. ويتم تقديم النتائج، في نهاية فصل الصيف، على شكل قراءات عامة يحضرها التريويون وأيضاً مهنيو العرض (مسرحي وسمعي وبصري). تم تقديم العديد من النصوص على المسرح أو في التلفزيون والراديو السلوفاكي. وفي السنوات الأخيرة، ابتدع المثقفون الشبان السلوفاكيون عالماً جديراً مسرحياً بقواعده وطقوسه حيث يسوده المرح والعبث... بعض هؤلاء الكتاب هم أيضاً مخرجون موهوبون. لقد أخرج Dodo Gomlar بطريقة جديدة Gorki و Brecht أو Anouilh، وكوميديا موسيقية: وبعد أن درس في SMU، قضى عاماً (١٩٩٦ - ١٩٩٧) في Cicle Theater, in The Square في بروكواي في نيويورك، حيث أخرج أحد نصوصه مونولوج باللغة الإنجليزية، Tellme About Birds، وقامت بالتمثيل Barlara Bobulova: تتفق لغتها الفنائية مع موسيقى الجاز.

الانثروبولوجيا.

تم تأسيس قسم للانثروبولوجيا عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠. في براج كان هذا القسم يتضمن أربع تخصصات. انثروبولوجيا جسدية، وثقافية، واجتماعية وفلسفية. كانت توجد أيضاً محاضرات فيزيولوجيا، وفلسفة عامة، علم نفس وكذلك تاريخ المسرح، والنظرية والنقد. ويمكن أن نذكر التيمات المقترحة عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ : "التسعينات وأزمة الحداثة"، ميثولوجيا الحياة اليومية"، السينوغرافيا كلفة المكان". ولم يحظيت هذا القسم، الذي كان يديره Vladimir Mikes، بالاهتمام المتوقع. وأصبح هذا التخصص عام ٢٠٠١ - ٢٠٠٢ قاسماً مشتركاً لكل الأقسام، وهو حالياً مرتبط بالمسرح التبادلي وفن العرائس. في Brno، تم إنشاء معمل عام ١٩٩٣ بفضل Vladimir Sediry^(٨٠). ويتم تدريس

(٨٠) اهتم V.sedivy بانثروبولوجيا الفجر . (Rom)

الانثروبولوجيا الثقافية والمسرحية ليس فقط وفقاً لنظريتها، ولكن أيضاً بالارتكاز على دراسة اختلافات ما بين الثقافات. وتتم محاولة تعريف مفردات خاصة بالتوافق الاجتماعي والثقافي بالارتكاز على التشابهات في الظواهر المسرحية. وفي عام ٢٠٠١ - ٢٠٠٢ أصبحت الانثروبولوجيا الثقافية مادة اختيارية لطلبة الإخراج، وفن الدراما وفن المسرح. ويمكن تحضير دكتوراه في الانثروبولوجيا المسرحية في التيمات الآتية الأداء، تحليل الرموز، الأساطير وطقوس في الحياة الاجتماعية... وقد تمت إقامة سيمبوزيوم دولي في Brno وفي مدرسة JAMU مرتين في عام ١٩٩٥ وعام ١٩٩٧. في Bratislava، تدرّس الانثروبولوجيا الثقافية في السنة الرابعة، في إطار علوم المسرح.

التدريس المحدّد.

في مدرسة JAMU DIFA، عدد أنواع الإعداد المحددة ثلاثة: إعداد فنان الميوزيك هول، والكباريه.

تستمر المحاضرات أربع سنوات للحصول على الماجستير. مع نفس الاهتمام للفناء، وتخصصات التعبير الجسدي والحركي. فيما يخص الفناء، المطلوب هو إيجاد أفضل المراجع الصوتية المتناغمة مع الحركة. وتُستلهم الحركة أساساً من الرقص الكلاسيكي والحديث وكذلك من موسيقى الجاز. ويتعرّف الطلبة على الكوميديا الموسيقية الأمريكية، وعلى الدراما المفعلة والمسرح المعاصر. تهتم الورشة الأولى، التي يشرف عليها Karel Hegner^(٨١) بتتمة كل مكونات الأداء في الميوزيك هول وإيجاد وسيلة مثلى للتدريس. تولى الورشة الثانية اهتماماً بالتحليل الصوتي للنص، وتديرها Jana Janekova^(٨٢). وتعمل الورشة الثالثة،

(٨١) حصل على دبلوم كلية الموسيقى من JAMU، وعمل في مسرح عرائش Radest.

(٨٢) حصلت على دبلوم كونسرفتوار الفن الدرامي والموسيقى في براج. وهي عضو بالمسرح القومي في Brno.

التي تشرف عليها Zdenke Herfortová^(٨٣)، على ربط الأداء التعبيري المُفنى بتصميم رقص مناسب له. وتُسهّل الاستوديوهات الحديثة لمجمع Astorka العمل للأساتذة وتدريب الطلبة. (صورة ٢٠، ٢٥).

أصول تدريب الرقص:

المنهج على مستوى درجة الدكتوراه ويتم التحضير له في خمس سنوات دون تفرُّغ تحت إشراف ludrek Kotzion^(٨٤). تقوم الورشة بإعداد الراقصين المهرة، القادرين على التدريس في أشكال مختلفة (كونسرفتوار للرقص، مدارس عليا، مسرح وفرق)^(٨٥) وبجانبهم يتلقى الطلبة معارف نظرية وعملية في الرقص (الكلاسيكي، الحديث والفلكلوري) وفي التمرينات الرياضية الإيقاعية كما يتلقون أيضاً تعليمًا نظريًا وجماليًا. يقوم بإلقاء المحاضرات والإشراف على السيمينارات راقصون محترفون أيضاً.

التدريس الدرامي للمعاقين سمعيًا.

تم تأسيس هذا القسم في مدرسة DIFA JAMU في عام ١٩٩٢ ويشار إليه بـ VDN^(٨٦)، وهذه الإشارة ترمز إلى لغة الإشارات، والدراسة فيه تعتمد على

(٨٣) حصلت على دبلوم في الفن الدرامي في DIFA JAMU، وتعمل منذ أكثر من ٢٠ عامًا في المسرح القومي في Brno، وحصلت على جائزة عام ١٩٩٥.

(٨٤) تلقى دراسات في نظرية وتربية الرقص في st Pétersbourg. عمل في المسرح القومي في Brno، و Bratislava، و Olomouc. وقد أشرف على كونسرفتوار الرقص في Brno في السبعينيات.

(٨٥) لهذه الورشة مقر بشارع Nejedlý في Brno.

(٨٦) VDN: تعني هذه الإشارة مسرح للمعاقين سمعيًا فقط، والتربية الدرامية للمعاقين سمعيًا Velmy Dobry Napad (فكرة طيبة جدًا).

التخصصات الحركية. يتم قبول الطلبة الذين يتمتعون بصحة جيدة وعلى معرفة تامة بلغة الإشارات. وامتحان القبول عبارة عن تمرينات جسدية واختبارات نفسية. وبعد ثلاث سنوات، يُلحق المتخرجون بالعمل ككروبيين في المؤسسات الخاصة بالمعاقين سمعيًا (أطفال ومراهقون). تشرف على هذا القسم Zoja Mikotova^(٨٧). ويمكن للطلبة المهتمين بصفة خاصة بالمسرح متابعة تعليم خاص لمدة عام واحد. ويحضرون محاضرات تمثيل صامت، حركي، وإيقاعي، رقص كلاسيكي وحديث، جاز، أكروبات، بانتوميم، ألعاب سيرك، فنون تشكيلية، ماكياج، أقنعة وفن عرائس. وعلى حدود النظرية والممارسة، يحضرون محاضرات في علم النفس، واللغات الأجنبية وتقنيات الاسترخاء. محاضرات نظرية عن تاريخ الفن والمسرح ومحاضرات أخرى تركّز على التربية (الاسماقات الأولية، الصحة المدرسية) يتم تدريس التخصصات الطلبة بسجل مكتوب عن المحاضرات النظرية ويكون مترجم لغة الإشارات موجودًا دائمًا أثناء المناسبات التي تنظمها المدرسة. هذا الإعداد، الذي يعتمد أساسًا على الحركة، يسمح بإدماج المعاقين سمعيًا في العالم المحيط بهم مع تنمية قدراتهم على الاتصال. وخلال سنوات نجاح التنفيذ الإخراجي في Brno في كثير من الأحيان مع مساعدة الأقسام الأخرى في DIFA JAMU ، خصوصًا مساعدة الطلبة الممثلين، في إثراء ثقافة المعاقين سمعيًا وكسب اهتمام بقية طلبة المدرسة. يتم

(٨٧) مخرجة في العديد من المسارح للدراما وفن العرائس في الجمهورية التشيكية وفي الخارج (المجر، بولندا، ألمانيا، النمسا، فرنسا...) وتقوم بتنظيم محاضرات دولية في فن البانتوميم وأعمال مشتركة مع المعاقين سمعيًا. وتعاونها Zdeněk Kluka التي تقوم بتأليف موسيقى المروض، و Václav Gattuald الذي يقوم بترجمة لغة الإشارات، ويعاونها كذلك معهد سوديكور.

تقديم عروض مسرحية عامة فى نهاية الإعداد. ولقد تم تقديم عدة عروض متجولة - تحت إشراف استوديو Morta فى الداخل والخارج.^(٨٨) (صورة ٢٤). من أنجح هذه العروض، نذكر Coprichos (١٩٩٥)، مسرح صامت، مستوحى من حياة Goya: استخدام الإخراج اشارات تشكيلية وحركية، واستعان بالأكروبات وبالرقص ويرتكز على موسيقى قام بإعدادها خصيصًا zdenek Kluka. أما Genesis (١٩٩٨) فهو مونتاژ يُظهر جماليات وثناء التعبير للغة الإشارات، ويرتكز على أسطورة خلق العالم.

(٨٨) اشترك هنا القسم من مدرسة DIFA IAMU فى فرنسا، فى مهرجان Mimos عام ٢٠٠٢ فى Périgueux فى إطار Bohemia Magica، يوم ١٠ أغسطس، مع L'odyssée، وكذلك فى هولندا، وروسيا، وتركيا، والنمسا، وبولندا، وألمانيا، وبريطانيا، وبلجيكا.

صورة رقم ٢٤



L'Odysée. سيناريو وإخراج Zoja Mihotová تربية درامية للمحاليين سمعيًا في DIFA JUMA.
Brno, ٢٠٠١ - برافانات بمدينة مغطاة بالرايون يشمع نورا. إبداع Jiri Bezdek وسينوغرافيا M.
Horejs. طلبة في السنة الثالثة في ورشة y. Zavorsky
(تصوير DIFA JAMU)

صورة رقم ٢٥



٢٥ "OZ" لـ V. Docolomassky, P. Michálek في استوديو Marta. Brno. عام ٢٠٠٢. من
البحار إلى اليمين. Viliam Contos. Jan Jackuliak. Ivana Vancova و yán Slezar
تعنى ركت. طلبة في السنة الرابعة في قسم الميوزيك هول في درشة. إخراج V. Docolomansgy. طالب
في السنة الثالثة. تحت إشراف Arnost Goldflam وتصميم رقصات Olu Taiwo.
(تصوير DIFA JAMU. P. Nesvadba)

فن العرائس.

يتمتع هذا الإعداد بسمعة عالمية، ويقدم في براج وبراتيسلافيا. وهو مسجل في الاتفاقية الدولية لمدارس فن العرائس. في DAMU، يدير Josef Krofta^(٨٩) تخصص المسرح التبادلي وفن العرائس، يقوم بالتدريس تسع وثلاثون تريبوتا، ويركز هذا التعليم على الإبداع من خلال الأشياء وبصفة خاصة العرائس. ويهتم بتقنيات أحياء العرائس، والأكروبات، وتربية الصوت، والغناء والغناء الكورالي، والموسيقى الآلية. هذا التخصص، ذو الثراء النابع من التقاليد القومية، يعتبر مع ذلك دائم التطوير. وهو ينمى في مسرح العرائس مجالات متداخلة الأنظمة، حيث تلعب السينوغرافيا دوراً هاماً يتدخل دائماً في أداء الممثل - ممثل بمعنى الكلمة، وليس مجرد محرك للعرائس - بصورة واضحة وإيجابية على المسرح أو بجانب مسرح العرائس. ويزداد معنى العرائس بوجودها على خشبة المسرح. ويشمل التخصص ثلاثة أقسام: فن الممثل، إخراج و فن الدراما وسينوغرافيا (صورة ٢١).

يدير هذا التخصص - الأحداث في مدرسة M'SMU - Marica Mikulová^(٩٠) في براتيلافا، ويقوم بالتدريس ستة عشر أستاذاً من بينهم Hana

(٨٩) حصل على الدبلوم من DAMU (إخراج وفن درامي، ١٩٦٦). مخرج DRAK منذ عام ١٩٧١. يقتبس في هذه أساليب من الأنواع الأخرى والعروض. اشترك منذ عام ١٩٧٥ في الإنتاج المشترك الدولي. أرجع إلى G. Lista، سبق ذكره، صفحة ٢٧٤، صفحة ٣٨٢، صفحة ٥٦٨.

(٩٠) كانت في البداية مدرسة أطفال في براتيسلافيا. ثم أنشأت فريقاً لتقديم فن العرائس حاصلة على الدبلوم من DAMU في عام ١٩٧٦ أشرفت على فرقة Gong مع تغيل عروض عرائس تتفق مع عفوية الطفل، كما تقول في كتاب مسرح العرائس " Bratislava، ١٩٨٢ - الرجوع إلى M. Mistrik " مسرح العرائس، Veda، Bratislava، من صفحة ٤٢٧ إلى صفحة ٤٥٨.

Cigánová و Andrej Pachinger^(٩١). وقد تم افتتاح هذا التخصص عام ١٩٩٠ - ١٩٩١^(٩٢) من أجل إعداد ممثلين محترفين، مخرجين، سينوغرافيين ومنظرين متخصصين في مسرح العرائس السلوفاكي. في السنة الأولى، اقتصرت النشاط على إعداد الممثل.

ثم السينوغرافيا بالاشتراك مع التخصص المقابل في مدرسة CaBF ، ومنذ عام ١٩٩٣ - ١٩٩٤ أضيف فن الدراما والإخراج لفن العرائس. يتبع نفس مناهج مدرسة DAMU ويوجد تبادل مثير بين الأساتذة. وفي الوقت نفسه الذي يتلقى فيه الطلبة تعليمًا تقليديًا، هم يعدون عروضًا بمصاحبة موسيقى مبتكرة وممثلين، يكون وجودهم على المسرح أحيانًا أكثر أهمية من وجود العرائس، كما في "الأحياء الأوفياء" (صورة ٢٢)، المأخوذة من أوبرا إيطالية يرجع تاريخها إلى عام ١٦٠٠ . ورغم دفاعها المستميت عن إعداد فنان العرائس، فإن M. Mirulouá تقبل الانفتاح على أشكال وأساليب المسرح التبادلي، القادر على إيجاد مشروعات متعددة النظم، التي يتمنى Milan Corba تنميتها إلى جانب

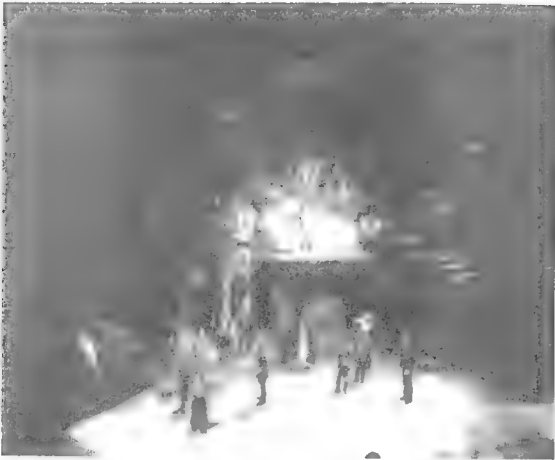
(٩١) فنانة عرائس ذات شهرة عالمية. حاصلة على الدبلوم من DAMU تصميم شخصيات من السيراميك لهم أيدي ووجوه معبرة، يرتدون ثيابًا جميلة. وقد نالت عروضها "سفار جوليفار" و Gilgamesh نجاحًا كبيرًا ارجع إلى H. Cigánova "سينوغرافيا لفن العرائس"، كاتالوج، Narodné divadelné centrum Bratislava، ١٩٩٢ .

(٩٢) حاصل على الدبلوم من DAMU عام ١٩٦٩، عضو Hohnsteiner Puppentheater (١٩٧٣ - ١٩٧٥). اشترك في مسرح Liberec وانضم إلى مسرح الدولة لفن العرائس في براتيسلافا (١٩٧٥ - ١٩٨٦). يدير فرقة PRAK في براتيسلافا. له أسلوب خاص في تحريك العرائس يجعل من الممثل والعرائس شيئًا واحدًا.

تخصصات أخرى في المدرسة. يستمر البرنامج أربع أو خمس سنوات، وتكون دروس الفناء إجبارية. يتم في السنوات الأولى تنمية شخصية وقدرة وإبداع الطالب، وتخصص السنوات الأخرى في تنفيذ مشروعات بالاشتراك مع الأقسام الأخرى لهذا التخصص. تكون الامتحانات عبارة عن خلق عرائس وشخصيات - ممثلين، يضاف إليهم عملاً نظرياً وكذلك امتحان عن تاريخ مسرح العرائس وتاريخ المسرح في العالم. (صورة ٢٢).

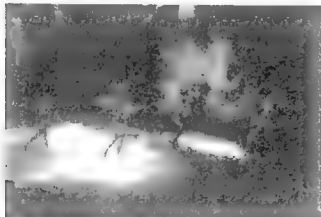
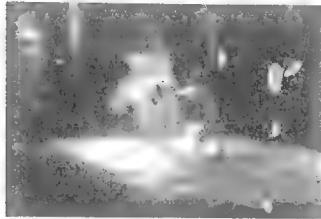
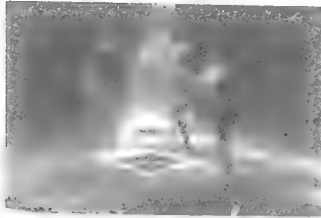
إن الإعداد الذي يقدم في الكليات الثلاث يتوافق مع واقع العروض الحية المعاصرة. ويركّز هذا الإعداد على تعدد الأنظمة ، وخرج الفنون واختراق بعضها البعض. إن DAMU و DIFA JAMU و CaBF V 'SMU منذ إنشائهم، أماكن تجريب وإبداع وتحقيق التبادلات المثمرة مع المؤسسات الأجنبية وضعها كأقطاب لنقل الخبرة وحسن الأداء.

صورة رقم ١



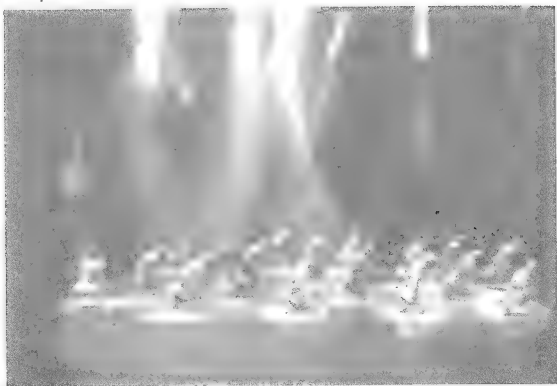
Michael Dobbin. "The Royal Hunt of the Sun" Peter Shaffer
طلبة المسرح في HKAPA في هونغ كونغ، مايو ١٩٩٩ .
(تصوير HKAPA)

صورة رقم ٢ و ٣ و ٤



"Le Bain d'Aphrodite" - لوحة حية - تضارر اللياقة والتجهيز يساهما تفكير شعري عن الإنتاج الجسدي
للإشارة التشكيلية - المدرسة العليا للمسرح UQAM. مونتريال، ريسيمبر ١٩٩٧ .
(تصوير UQAM/ Gilles Saint - Perret)

صورة رقم ٥



HKAPA "The Flowing Sea" تصميم Yiong Hua - Xuan - (داء غلبة الرقص الصيني في HKAPA
في مهرجان الرقص في براچ، إبريل عام ٢٠٠٠ .
(تصوير HKAPA/ Cheung Wong)

صورة رقم ٦



"The Flowing Sea" - تصميم yiong Hua - xuan - (داء طلبة الرقص الصيني في HKAPA
في مهرجان الرقص في براچ، إبريل عام ٢٠٠٠ (الجايزة الكبرى لآحسن مدرسة) وفي هونج كونج، مايو عام ٢٠٠٠ .
(تصوير HKAPA/ Cheung Chi - Wai)

صورة رقم ٧

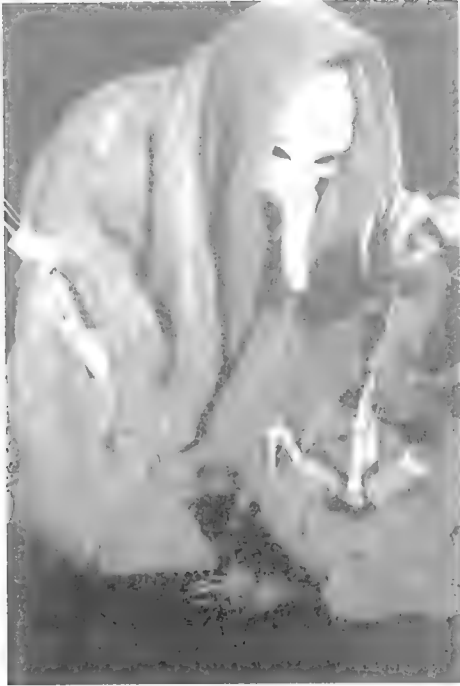


"Les Presidents" - Werner Sehuai. في Burkovna. براتيسلافا. مهرجان
(Gréta) Emöre Vincze (Majra) Rábert Lucray - ٢٠٠٠. ystropolitana
(Erna) Lucita yasrová. سينوغرافيا Anita Szőreová. ملابس Olena Agricolova.
بإشراف Alexandra Grusrová و Oles Votava (تصوير DR. V'SMU).

صورة رقم ٨٠



Thomas - "Der Fall yrarus" - عرض من أداء وتنفيذ Flavian Feiel. إخراج
Ernst Busch في إطار امتحانات نهاية عام ٢٠٠٢ في Schiffmacher
(تصوير (رشيف Ernst Busch)



"Hans und Gretel" من لائحة Grimm. عرض من تقديم طلبة السنة الأولى في محاضرة "أهكي قصصاً". بإشراف البروفسور Hartmut Loreng في Ernst Busch. ٢٠٠١ - ٢٠٠٢. الهولندي والبريطاني والنيكوز من تنفيذ الطلبة.
(تصوير إرنست بوش (Ernst Busch)).

صورة رقم ١٠



"La Trarata" عرض نهاية الدراممة للدفعة الثانية عشرة في CNAC. تنظيماً Francesca. ٢٠٠٠.
(تصوير Philippe Cilille)



المهرجان العالمي لسيرك "الهدى" باريس - ١٩٩٨ Souder: Fil de Meri Malliy (ميدالية فضية) -
(تصوير Bertrand Guoy)



المهرجان العالمي لسيرك "الشف" - باريس عام ١٩٩٦ - الموزي، Samuel Tétreault (ميدالية فضية)
(B. Guay تصوير)



"الأمير الصغير" (٢٠٠٢) - مسرح الوجوه ومسرح الممثلين
(تصوير LUZIA SIMONS)

صورة رقم ١٤



”طيور غريبة” (٢٠٠١) - مسرح الشارع مع النعنة
(فيديو جرام Werner Knoedgen)

الأكاديمية المسرحية بسان بترسبورج

إعداد تشكيلي جسدى للممثلين

مقابلة مع Iouri Vassilkov

أجراها Veniamin Filchtinski

-V. Filchtinski^(١): منذ ثلاث سنوات، دَعَوْتُك يا Iouri Kvassikov لتقوم بتدريس الرقص لطلبتنا. لم تكن نقول آنذاك "تشكيل جسدى". اليوم، أنا سعيد بالتعاون بيننا، ولم أندم أبداً. ولكن أريد أن أتعرف على رأيك. ألم تُصب بخيبة أمل من هذا العمل؟ هل كان شيئاً جديداً بالنسبة لك؟ ما هى المشكلات التى قابلتها؟ وما الذى اكتشفته؟

- Iouri Vassilkov^(٢): لم تكن هناك أية خيبة أمل. أولاً لأننى استمكنت العمل فى مجال أعشقه. الرقص. قبل أن انضم إليك، كنت قد قمت بالتدريس لمدة عشر سنوات الرقص فى أكاديمية الباليه Voaganova^(٣). ولكن كان هناك مشكلات بطبيعة الحال. أسئلة، بأى طريقة يتم التدريس؟ ما هى المتطلبات

(١) أحد أساتذة الإخراج فى الأكاديمية المسرحية فى بترسبورج. كانت مجموعة تضم الأساتذة الأتيين: A. Ioinkoski , M. Gruzдов , L. Gratchova (تقنيات الممثل) V. Galendeïev (يدير قسم الخطاب المسرحى الصوت) : E. Kirilova (خطاب وصوت)، I. Vaseilrov (رقص)، M. Alersandrev (غناء كورالى).

(٢) مدرس الإعداد التشكيلي فى الأكاديمية المسرحية فى بترسبورج.

(٣) أسست أكاديمية الباليه الروسى التى كانت تستمر فى الفترة السوفيتية معهد تصميم الرقصات ببلجراد عام ١٧٢٨ A. vaganova هي إحدى نجومات مسرح Morinori فى بترسبورج. بدأت التدريس عام ١٩١٦ و أنشأت نظام إعداد للرقص الكلاسيكى.

الضرورية؟ ماذا يعنى الرقص كمادة دراسة فى مدرسة مسرح؟ هل يجب أن يتم التدريس على مستوى مهنى أو الاكتفاء بإعطاء بعض العناصر؟

- V. Filchtinski: لا يمكن أبداً لطلبنا أن يقبلوا فى مدرسة رقص؟

- I. Vassilkov: بالطبع لا، ولكن ليست هذه هى المشكلة. لقد أتيت لى فرصة التدريس فى محاضرات رقص خاصة، حيث أتى أحياناً أشخاص لأسباب لا يمكن أن يفهمها المحترفون: حب كبير للرقص، أو كما نقول "من أجل مساعدة عملية الهضم" إن ظروف المحاضرة الخاصة لا تسمح بلفظ هؤلاء، كان لابد كما نقول أن "نجعلهم سعداء". وكان الأمر ينتهى بأن يصححوا مسارهم، وكنا نرى بعض النتائج على المستويين الجسدى والنفسى. وكانوا أحياناً أشخاصاً فبيحين ومعتدين بلاشك. ولكنى كنت راضى حيث إنهم - عن طريق الرقص - كانوا يكتسبون بعض الثقة فى أنفسهم.

- V. Filchtinski: هل كانوا يسعدون بهذه المحاضرات؟

- I. Vassilkov: نعم، وكانوا يشعرون بمزيد من الحرية. إننى أعتقد أن الرقص يعطى أولاً إحساساً بحرية الشخص. كنت أتساءل عما ينتظرنى فى مدرسة للمسرح. كان لابد من وضع معيار. هل من الممكن مثلاً استخدام وسائل مهنية، مثل الحاجز. وما هى المعايير لذلك؟ هذا لم يكن يقلقنى كثيراً لأن الرقص كان يُدرّس فى القرن التاسع عشر فى المدارس، وكان يمارسه الصغار.

- V. Filchtinski: هل كان الرقص يُدرس بدقة كافية لإعداد راقصين غير

مهنيين؟

- I. Vossilkov: نعم من أجل تربية الهيئة، والحركات، والتصرف، طريقة ارتداء الملابس. وليس فقط في القرن التاسع عشر. لقد عُرف دائماً الدور التريوي للرقص. كان هذا يحدث في الصين، في اليونان وفي العالم السلافي. لقد استخدم دائماً الرقص كوسيلة لإعداد الصبية والبنات.

- V. Filchtinski: أود أن أحدد سؤالاً. لقد جئت بهدف محدد: إعدادهم للممارسة. لقد كان لك على الأقل هدف مُفترض. لقد مَرَّت ثلاث سنوات هل أدخلت بعض التعديلات أثناء عملك مع طلبتنا في مدرسة للمسرح؟ وإذا كان كذلك، ففي أي اتجاه؟

- I. Vassilkov: أود أن أحدد سؤالاً. لقد جئت بهدف محدد: إعدادهم للممارسة. لقد كان لك على الأقل هدف مُفترض. لقد مَرَّت ثلاث سنوات، هل أدخلت بعض التعديلات أثناء عملك مع طلبتنا في مدرسة للمسرح؟ وإذا كان كذلك، ففي أي اتجاه؟

- I Vassilov: بالتأكيد. ولكن الأهداف لم تتغير كثيراً. حصلت على ما كنت أتوقعه. ما تم تعديله خلال السنوات الثلاث، هي الأساليب التربوية.

- V. Filchtinski: هذا يعني أن الاستراتيجيات الخاصة بالتعليم قد تحسّنت؟

- I. Vassilkov: نعم. ولكن لا بد من إضافة شيء. قضيت أكثر من نصف حياتي كفنان في التعاون Nikolai Boiartchikov^(١). وفي اعتقادي، إن ما يميز

(١) وُلِدَ عام ١٩٢٥. راقص ومصمم رقص. ومنذ عام ١٩٧٧ يعتبر أهم مخرج في المسرح الصغير بأوروبا وبالية لينينجراد (الذي يُسمى اليوم المسرح الموسيقي الأكاديمي Moussorgski).

تصميمه للرقص هو البحث عن معنى للحركة. إنه تصميم رقص بكل معنى الكلمة. طريقة تفكير بالحركة: عندما لا تستخدم الحركة كعصا ارتكاز للانفعال، ولكن قسم تُعرّف كوسيلة تعبير واعية، وحرره، على المستويين الديناميكي والسكوني.

- V. Filchtinski : هل يبدو لك أن فن الرقص ينضم إلى الفن الدرامي على مستوى الفكر؟ على مستوى العقل؟

- I Vassikrov : نعم. بلاشك. أنت تتذكر، عندما درّينا طلبة السنة الأولى على تمارينات الحاجز. ثم تساءلنا - نحن الأساتذة - إذا كان من اللازم فرض هذا العمل لأشخاص غير مؤهلين. وهذا ما اعتقده في هذا الموضوع: يجب أن تتم التعديلات بطريقة ألا تشلّ طلباتنا الطلبة، وألا تكون خارج قدراتهم، يجب أن تكون بالنسبة لهم مصدر سعادة جسدية. الذين ينتظمون في محاضراتنا بالفوان، ومن العبث أن تجعل منهم صبية وأنت تطالبهم بحكم تقنى على المستوى المهني. ومع ذلك، لابد أن تجعلهم في حالة تركيز جسدي، أن تعلمهم أن يصبحوا في حالة تركيز عضلي، وخصوصاً أن يشعروا في جسدكم ضغط عموديته. أعتقد أن الرقص الكلاسيكي نظام كامل يسمح- بتمية متناسقة للجسد، إنها تشبه "التمرينات الرياضية" الفنية. ولهذا تبدو لى التمارينات الخاصة بتمية ضمير للحياة الجسدية - الحركات في حالتها النقية - ملائمة للدخول في برنامج تدريب في مدرسة للمسرح.

الهدف من هذا هو الشعور بالجسد. وهذا لا يكون ممكناً إلا بالتركيز. بالطبع، التدريبات الرياضية، الأكروبات، كل شكل تدريب جسدي، كل هذا يمكن

أن يحقق التركيز: سباق طوله ثلاثة كيلو مترات، ويتم إعادة شحن الأذهان. ولكن في الرقص الكلاسيكي، توجد أيضاً الموسيقى، تشكيل مقنن للحركة، تناغم الجسد، التعاون العام وتعاون الأعضاء. هذه هي القواعد للعمل على الحركة من مفهوم فنى.

- V. Filchtinski: ومع ذلك، بالنسبة لك، العمل في مدرسة فن مسرحي يعنى شيئاً جديداً. ربما تكون لديك أسئلة تطرحها على، ربما تكون هناك اختلافات في طريقة كل منّا لمواجهة التربية التشكيلية الجسدية؟

- I Vassilkov: هذا مؤكد. لقد وثقت في وأنا حاولت أن أقدم في اتجاهك. ربما كان من الأفضل أن أكون على علم بالبرنامج الخاص بالمكتسبات. ولكنني وجدت طريقي بعد ذلك. أنت تتذكر مثلاً، لقد قمت بتدريسهم رقص الشخصيات. بالنسبة لي، توجد مرادفة: رقص الشخصيات/ دراسة. وبعد ذلك عندما تقرأ النص، هذا يعنى بالنسبة لي، مرادف تصميم الرقصات.

- V. Filchtinski: هذه علاقة مبهرة. هكذا الدراسة تكون رقص الشخصيات، و التواجد على المسرح مع نص، تصميم الرقصات. إن رقص الشخصيات في لفتك، يكون طريقة تواجد حرة للغاية، إذن دون هدف محدد؟

- I Vassilkov: نعم، إنه ارتجال.

- V. Filchtinski: رقص شخصيات، ارتجال، دراسة، هذا شيق...

- I Vassilkov: ولكن رقص الشخصيات يمكن أن يكون له تنظيم.

- V. Filchtinski : إذا كنت قد أحسنت فهمك، إنه في جوهره ارتجال؟

- I Vassilkov : لماذا؟ ليس بالضرورة.

- V. Filchtinski : أنا لا أفهمك جيداً. ولهذا فهو يهمنى. إن مفهوم "الدراسة" في الواقع، ليس واضحاً بالنسبة للجميع. إنى أمارس واحترم "الدراسة"، "التقارب بالدراسة"، "الدراسة"، "أسلوب الدراسة"، "التواجد في الدراسة"، "درجات الدراسة"، إلخ... و لو أن بعض الزملاء ينتقدونى كثيراً لذلك. يرون أن ذلك هوس لدي، أنني أقوم بتدريس غياب المادة، حرية مبالغ فيها، وإن العملة لها وجه آخر: إننى قد أنمي لدى الطالب مع احترامى للحرية، مؤسسة الدراسة، عدم القدرة على العمل مع احترام هدف محدد بدقة. على أية حال، أن تجد في المادة التى تدرسها نظير للدراسة، وأن يوحى لك النص بهمداف، هذا هو ما يدعونى إلى التفكير.

- I Vassilov : يبدو لى أن هذا معلوم مهم جداً، الذى يجب عمله هو تحديد الزمان والمكان، أن تكون أكثر دقة، رؤية ما يجب عمله وعلى أى مستوى.

- V. Filchtinski : والتقدم بطريقة متوازية.

- I Vassilkov : هذا مهم جداً، احترام التوازى.

- V. Filchtinski : ربما تكون هذه هى الخطوات التى يجب اتباعها: فى السنة الأولى، وحتى منتصف السنة الثانية، فى الوقت الذى يكون فيه الانغماس فى الدراسة، أنت تقوم بالعمل على رقص الشخصيات. ثم، عندما واجه النص فى دفته، تبدأ فى تصميم الرقصات. هذا شيق. يبدو لى أنه اكتشاف.

I Vassilkov - هذا سؤال أطرحه عليك: ماذا تعنى "التواجد"؟ يبدو لى أنه يوجد رباط وثيق مع الحركة، ولكن عندما أحضر تدريبات أو جلسات اعداد، ومحاضرات خاصة بتقنيه الأداء، حيث يكون الموضوع هو البحث عن التواجد، فإننى لا أفهم كل شىء.

V. Filchtinski - فما هو بالتحديد غير المفهوم؟

I Vassilkov - إننى أتساءل يخصوص بعض الأشياء التى تحدث، كما يبدو لى بطريقة يمكن أن توصف بالثقافية.

V. Filchtinski - وما هو السؤال؟

I Vassilkov - ماذا يعنى مفهوم "التواجد"؟

V. Filchtinski - يجب إنه نقول أنه مفهوم عام جداً، لا نكاد نستخدمه التواجد على خشبة المسرح يشير إلى طريقة غير محدودة لأن تكون فى قلب العرض عندما تعمل كل أجهزة الحواس بالكامل، وأن يتم تحريك كل الموارد الجسدية وسيكوفيزيقية، وعندما، إذا أمكن ذلك، يتبع الفنان فى ذهنه الخيط غير المتوقف للنص. فى السنة الأولى، أضع الثلاثية التالية وأطلب من الطلبة التسجيل فى البداية، يجب على الممثل أن يصبح جسداً حياً على خشبة المسرح، وأن تكون كل أجهزة حواسه فى عمل. ثانياً، خياله، يعنى رؤيته الداخلية، يجب أن يكون يقطاً. ثالثاً، يجب أن يمر تفكيره. كل ذلك هو التواجد. وبطبيعة الحال، كل شىء مرتبط بالفعل، ولكن هذه مشكلة أخرى. ويمكن أيضاً أنى لم أفهم جيداً سؤالك؟ ربما تريد أن تسأل إذاً كان هناك نظام، وما هو هذا النظام فى اكتساب التواجد؟

I Vassilkov : نعم، إذا كان يوجد نظام ووسائل. لأن في المحاضرة الأخيرة، عندما تحدثت Julia Kopylova عن نظام Grotowski، كثير من النقاط التي ظهرت في حديثها كما لو كانت أمانى توجد فعلاً منذ زمن بعيد في الرقص. وعندما أقرأ في كتب Stanislavski أن الممثل يجب أن يكون متحركاً، تعود إلى ذاكرتي أن كثيراً من التمرينات المخصصة لهذا الطراز من التدريب توجد منذ زمن بعيد، ببساطة شديدة، في الرقص. ولدي شعور أن الرقص كمادة تدريس لا تستخدم اليوم بقدر إمكانياتها. الأساس غائب، يعنى تربية ثقافة جسد يعرف كيف ينمى الانفتاح السيكوفيزيقي وإدراك الشكل. الذى يشعر أنه حر عندما يتحرك، يعنى الذى ينفذ الحركة بكل استقلالية، هو الذى سيمتلك تواجداً عضوياً. أما عن الوضع السكوني، مثلاً، هو صحيح عندما تكفى بحركة داخلية وتنظم في ضغط موزع حول مركز جاذبية ثابت.

V. Filchtinski : أنا لم أفهم إذا كنت قد أجبتى فيما يخص التواجد. أريد أن أعود إلى "الثلاثية". هي التي تضم حياة الجسد وحياة الرؤية وحياة النص الداخلى. ثلاثة أشياء: أجهزة الحواس، الخيال والفكر. عندما نعمل مع الطلبة، نحاول أن نوجد هذه المكونات الثلاثة. وهذا ليس باليسير. ولكن ها لا معنى أن نطلب من الطالب تواجداً. منفصلاً عن الواقع. يمكن اللجوء إلى خياله، إلى ما يمشيه بجسده وإلى ثقافته. إجمالياً، ماذا ترى في هذه اللحظة أمامك؟ أية رؤى؟ ما هي اللوحات التي تحضر في ضميرك؟ ما هي أفكارك؟ ماذا يعيش جسدك؟ بطبيعية الحال، هذه التجزئة في المطلق المجرد.

من جانبى، أريد أن أقول إنه منذ بداية تعاوننا التي أراه مكثف جداً (حتى إذا استبعت العرضين اللذين قمنا بتنفيذهما سوياً، وهو ما يكون جزءاً من تاريخ

علاقاتنا المهنية والشخصية، ولكن ليس هذا هو السؤال)، منذ هذا الوقت، طرحت على نفس أسئلة جديدة.

هكذا أرى الآن مكانة ودور مادتك في التدريس لطلبتنا. البعض سيرأى متحفظاً، ولكنى أحاول أن أستند على تدريس Stanislavski. إنه بالنسبة لى السلطة العظمى، وأعتقد أننا لم نهتم بصورة كافية بما يسميه Stanislavski "الأفعال والادراكات الجسدية". أعتقد أننا تحدثت ليساً هاماً، خصوصاً فى استخدام تعبير "أسلوب الأفعال الجسدية"، الذى نطبعه على كل شيء تقريباً، على الأعمال التربوية وجلسات الإعداد. إنه شيء غامض للغاية. ولكن الذى يبدو لى أساسياً، ليس "أسلوب الأفعال والادراك الجسدى" فحسب، ولا حتى "التدريب على الأفعال والادراك الجسدى"، ولكن فلسفة الأفعال والادراك الجسدية. يؤكد Stanislavski أن الإنسان مخلوق بيولوجى. وأنه ما دام الإنسان حياً، فجسده أيضاً حى. منذ السنة الأولى، لم ننس ذلك أبداً. ربما لم نكن محددين بصورة كافية بالرغم من أننا فى السنة الأولى وفى السنة الثانية، قد تعرضنا لمسائل دقيقة للغاية. على سبيل المثال، يجب على الطلبة أن يجيبوا حتماً على "سؤال والحياة اليومية" يطرح فى بداية كل دراسة و السؤال هو "ما هو الطقس" اليوم لابد من معرفة ذلك. إنه سؤال محدد للغاية. حتى إذا كان الفعل يتم فى الداخل ولا يهم أن يلم الطالب بأعمال شكسبير، تشكو أو إينوسكو ولكن لابد من التسأل ما هو الطقس اليوم ما هو الهواء الذى نستشقه؟ يجب معرفة ذلك. كنت سعيداً جداً وفخوراً جداً عندما كان الطلبة يبدأون قولهم: "أنا لا أعرف لذلك." "ما هو الطقس" هذا ما قمنا بتعليمه لهم. ولكن للأسف لم يصلوا إلى النهاية: الطقس" الطبيعة. وهذا يعنى: استمرار حياة الجسد الأدمى فى

محيط طبيعي، محيط فيزيقي معلوم. ولهذا يجب أن يكون التدريب على الأفعال والإدراكات الجسدية طوال حياته، الهم الأول للممثل المسرحي. لقد لاحظت (وهذا يسعدني) أنك أنت أيضاً، في الآونة الأخيرة، كنت تطرح على الطلبة السؤال التالي: "ما هو ما يميزه الجسد"، لم تجد الجسد، الجسد لا يعيش". على سبيل المثال، عندما تم عرض الفود فيل؛ في أول جلسة، قمت بنقد Alexandre Imomnazarov: "لا يوجد مفهوم للجسد". لقد كانت جلسة الإعداد الأخيرة للعرض المسرحي "زمن Temps" لـ Vyssotski⁽⁵⁾ مهمة للغاية، وذلك قبل سفرنا إلى موسكو.

كَمَا نقوم بالتدريب على مشهد الإفاقة من السكر. كان الطلبة منبطلين على الأرض، ولكننا طرحنا السؤال الآتي: "كيف يعيش الجسد؟" ولم يحتاجوا، وهم في هذا الوضع، إلى تدريبات تعبيرية على صوت الموسيقى اليونانية الشعبية كانوا يحتاجون، وهذا ما أدركته منذ البداية، أنك أحثثتهم على الانتهاء، وأن Andra Zibrov كان أول من فعل: كان لابد من الارتعاش بشدة، الارتعاش كما يرتعش المخمورون في قمة ثملهم. وأنت قمت بتبنيه الطلبة إلى ذلك، ونحن متفقون تماماً على ذلك. وإذا شاء الله أن نستمر في تعاوننا في التدريس، سيمكننا أن نصنع شيئاً قوياً جداً. في الفصل الدراسي الأول، لن تكون هناك حاجة إلي الرقص. ولا حتى رقص الشخصيات. فقط الجلوس جنباً إلى جنب ومراقبة الطلبة: الجسد يعمل أولاً. حتى في الأشياء المألوفة: التعبير عن الارتجافات، الحمي، الانحناءات في حالة المرض. أو: الجسد في الصباح، الجسد في المساء، الجسد في الماء، الجسد تحت المطر، الجسد في الهواء،

(5) عرض لورشة Filchtinski في SPGATI، إخراج عام ١٩٩٤.

الجسد عندما يذفأ بعد برد. فى عام من الأعوام، قمنا بأشياء مذهلة مع المبتدئين: الدخول إلى حجرة عندما الثلج يسقط فى الخارج، الخروج من الحجرة فى البرد. وبعد ذلك، فهمت فجأة أنها ليست فقط مهمتى أنا، و لكن مهمتك أنت أيضاً، وأن التعاون ممكن هنا، وأنتا يمكننا أن نعمل سوياً. هذه لحظة هامة. القيام بتدريس يمنع ممثل المستقبل من الحياة دون أن يحيا جسده. هل تفهمنى؟ أعتقد أنه يجب أنكون محترفين مثل Grotowski عندما يتعلق الأمر بحياة الجسد.

I Vassilkov - هل تتذكر ما كنت أطلب به بشدة فى حصص الرقص الروسى؟ أن يشعروا بطبيعة الأرض تحت أقدامهم. أين ترقصون؟ على الحشيش؟ على الباركية؟ على رخام؟ على أرضية من الزجاج؟ ماذا تعنى "حياة الجسد". هناك نمطين من الحركة. يجب جمعهما. النمط الأول انفعالى، يستمد منبعه من الشعور. النمط الثانى شكلى، أساسه العلامة. يمكن لهما أن يتداخلا، أن يكون لهما أساس صفتى، بفضل التدريب هذه هى المرحلة الثانية للإعداد ولكن لكى يتم التعبير عما تتحدثون، حياة الجسد، يجب أن يكون الجهاز العضلى فى حالة

V. Filchtinski - استقبال

I Vassilkov - ... حتى يمكن أن يعبر، فى النهاية، عن الفصيلة البيوغرافية التى تنتمى إليها الشخصية. ولكن فى السنة الأولى، لا يشعر الجسد بصورة كافية بالضغط والارتخاء (هناك استثناءات، أشخاص موهوبون جداً بطبيعتهم، ولكنهم نادرون). فى السنة الأولى، لا يزال الوقت مبكراً لطرح أشياء معقدة.

- V. Filchtinski: أخشى ألا تكون فهمتى أنا لا أتكلم بتاتا عن نمط الحركة المبنية على العلاقة، وأنا أعيد هنا تعبيرك، ولا أتكلم أيضاً عن الأصناف البيوغرافية للشخصية. إننى أتحدث عن أشياء دقيقة، ولكن غاية فى البساطة.

- I Vassilrov: ليست بسيطة لهذه الدرجة.

- V. Filchtinski: كيف ذلك؟ لقد قلنا: تدريب للأفعال والإدراك الحسى إدراك جسدى، هذا مؤكد، هو شئ أدق من الفعل. عندما يقوم طالب بحياكة زرار مستعيناً بآبرة خيالية، هذا فعل جسدى بدائى. ولكن أن تشكه الآبرة، وأن تسيل نقطة دم، هذا إدراك جسدى. الشيثان مقتربان جداً. ولهذا يطالب الممثلون تحت الإعداد، بدءاً من هذا التدريب البسيط جداً "الخيوط والآبرة"، وهو تدريب كلاسيكى، يطالبون سريعاً أن نجعل منه دراسة، بينما هو مجرد تدريب فى الدراسة، يتم اللجوء إلى الخيال، يعنى ذلك: "أنا جالس بجوار المدفأة فى الحجرة الدافئة، أقوم بحياكة زرار، فى الخارج، توجد عاصفة، أنتظر شقيقتى التى تأخرت".

- I. Vassilkov: إذا كان ذلك صعباً، فهذا لأننا نتعامل مع أطفال من زمن

محدد.

- V. Filchtinski: وكيف ذلك؟

- I. Vassilkov: اطلب اليوم من طالب أن يشعر بالانجيل تحت قدميه العاريتين، هذا صعب جداً أو أن يشعر بالاحساس عندما يسير وفى قدميه جوارب مصنوعة من قشر القنب لا يوجد خيال يمكنه أن يحسب ثقافة لإيجاد الوضع الجسدى الملائم.

- V. Filchtinski : ومع ذلك، هذا أول شيء قمنا به في السنة الأولى: أرسال الطلبة في "رحلة" في الطبيعة، يوم أحد، مع الأساتذة. وكان هذا هو موضوع أول اختبار في السنة في تقنية الأداء.

- I. Vassikov : ولكن هذا لا يكفى بطبيعة الحال، لابد من لياقة من هذا النوع. وتنمية الخيال. ولكن يوجد مفهوم "فكر الجسد". وهذا لا يعنى أن ينقل الطالب بطريقة آلية أفكاره في جسده، ولكنه من الضروري أن يتعرف على المحيط بجسده. إنها عملية فريدة تكوّن النمط النفسي الإنسانى في لحظة ما وفى مكان ما .

- V. Filchtinski : هنا يصعب على متابعة ما تقول. أعتقد أن هذا خملير إلى حد ما، أن تطلب فجأة فكرة بالجسد. هذا قريب مما كان يُطلب من الممثل، قبل Stanislavski : "يجب أن تشعر بعطيل يمشى" أتمنى لو استطعنا تنظيم محاضرة مشتركة في السنة الأولى، وأن نتمسك بمفاهيم Stanislavski فيما يخص الفعل والادراك الجسدى، المستمارة من الطبيعة والتي تيم الشعو - بها عند الاتصال بها. ومع ذلك، لقد ذكرت اليوم شيئاً له أهمية قصوى ويجب اتباعه وتنميته بالتوازي: مشكلة الضغط والاسترخاء والحيوية.

- I. Vassikov : الحيوية هي الطاقة. إنه ليس من قبيل الصدفة إذا أكدت على تعلم السكون وأوقات التوقف خلال كثير من دروسك. تعلم كيفية التعبير أثناء توقف، هذا مهم جداً. إن الحركة الخارجية لا قيمة لها إلا بفضل حركة داخلية. وكما تقول "النص الداخلى" موجود دائماً في الحركة. ولكن تنمية شعور "التواجد" لا تعتمد كثيراً على تدريبات عن المطر أو البرد، أو أشياء أخرى. قال

Zibrov خلال المناقشة التي أعقبت الدرس الأخير، أنه يشعر بالبلاهة عندما يضع نفسه في وضع أولى. وفي الحقيقة، الشعوا بعدم البلاهة عندما يضع نفسه في وضع أولى، هذا هو أن تتعلم أن تشعر "بالتواجد".

- V. Filchtinski : أعتقد أنك تذهب بعيداً جداً، أن تكون موجوداً وليس ظاهراً: الوصول إلى التواجد، هذه هي قمة الفن. وُجدت الطريقة من أجل ذلك. أن تقول لطالب : "كن" ، هذا لا يؤدي إلى شيء. لابد من تقارب يبدأ من الحياة الحقيقية للجسد، وهذه (حاول أن تتذكر، لقد تحدثنا عن ذلك، تبدأ من حياة الجسد)، تكون متصلة جداً بالخيال، وفقاً للظروف. وهذه الحياة للجسد تكون، في حد ذاتها، قمة التربية المعقدة للفنان.

- I. Vassilkov : أن تكون دائماً حقيقياً، مهما كان النص، مهماً كانت الحركة. يجب أن تكون الحركة ملائمة "للنص الداخلي"، والاستصبح عدم ملائمته برهاناً على عدم الملاءمة للمضمون، إلخ. إن الضربات المضغوطة والشايات ليست حركات مجردة. يجب على الطلبة أن ينزلوا في أجسادهم وإنتاج أفعال (ينشئ، يلقي برجله، يرجع إلى ما كان عليه) مع الإحساس بجودة الفعل الذي يقوم به. بالإضافة إلى ذلك، يجب أن تكون متصلاً بالإيقاع الموسيقي، وليس أداء هذه الحركات. هذا هو كل معنى التدريب.

- V. Filchtinski : كنت أعتقد أن الموضوع شيئاً آخر تماماً. أخشى أن نكون، أنت وأنا، قد تعرضنا لمشكلات أخرى غاية في الأهمية. إن الضربات المضغوطة والشايات من ضمن تقنية الرقص الكلاسيكي، وهذا، على ما أقولهم، يتم استخدامهم في تدريب بسيط. في هذه الحالة، لا مجال، بطبيعة الحال، افتراض أن هذه

التدريبات تكون متضمنة أى شيء محدد، حتى، وغير قابل للاختراق. ما يلزمها فقط هو ما كان Meyerhold يسميه "الحياة بالشكل". أنت تقول: "الإحساس بجودة الحركة التى تؤدى". هذا يعني بالطبع "أن تؤدى الحركة" هذا عبث. ولكن قبل ذلك، كنّا نتحدث عن شيء آخر: عن التواجد، عن الفكر، عن التفكير فى موقف، يعني داخل موضوع درامى أو تصميم رقصى.

- I. Vassilkov: ماذا تقصد "بالتفكير"؟

- V. Filchtinski: التفكير كشخصية، أن تكون بالفكر فى الوضع الذى توجد فيه الشخصية.

- I. Vassilkov: ولكن طلبة اليوم يتصرفون أحياناً لى لا يفكرون كشخصية، ولكن يفكرون فى منهج دراستهم للشخصية وطريقة ادائها. يفكرون فى هيئتهم.

- V. Filchtinski: التفكير فى طريق الأداء والتفكير فى الهيئة شيان مختلفان.

- I. Vassilrov: أنا أرى أن هذه مشكلة كبيرة. لأنه فى كثير من الأحيان عندما يدخل الطلاب المسرح، لا يفكرون إلا فى شيء واحد، كيفية تنفيذ كل ما طُلب منهم. قد أكون مخطئاً، ولكن يوجد هنا عدم تفكير فى طريقة الأداء، شيء لا يتم قوله، لأننى أعتقد أن الممثل الذى يدخل على المسرح يجب أساساً أن يحاول أن "يتواجد".

- V. Filchtinski : بالتأكيد. ولكن هذا بلاشك لا يكون ممكناً إلا اعتباراً من اللحظة التي يتم فيها تنظيم الأعضاء والجسد، في محاضراتك أنت. قبل ذلك، الطالب لا يفكر، وهذا أمر طبيعى، إلا فى تنفيذ ما طُلب منه. ثانياً، أو بالأصح بالتوازي، يجب تجهيز الخيال. يجب على الطالب أن يعرف الموقف، اللوحات التي تظهر في رؤيته الداخلية. وفي النهاية، وبعد ذلك فقط، من أجل تنويع "تواجده" الحقيقي أن يتحرك ذهنه: يحيا بكل جسده، بخياله، وأن يفكر باسم البطل. كان Efim Kopelian^(١) يعرف كيف يفكر بهذه الطريقة، Innokenti Smoktounoski^(٢)، Oleg Boissoy^(٣). هكذا كان يفكر Sergueï Iourski^(٤). بالتأكيد، هذه أمثلة تأتي من الفن الدرامى.

- I. Vassilkov : بلا أدنى شك. أنت على حق. كنت تتذكر إذا هذا النقاش حول كيفية "التواجد" الذي دار حول آخر امتحان كان للطلبة أسئلة كثيرة. كانوا يستطيعون التعبير شخصياً في الفقرات الراقصة.

- V. Filchtinski : كانوا على حق بطريقتهم للأداء.

(١) (١٩١٢ - ١٩٧٥). كان ممثل مسرحياً وسينمائياً من عام ١٩٢٥ إلى ١٩٧٥. عمل بفرقة BDT فى ليننجراد واشترك فى أكثر من سبعين فيلماً.

(٧) (١٩٢٥ - ١٩٩٤). كان ممثلاً مسرحياً وسينمائياً. عمل فى BDT فى ليفيجراد وفى مسرح Maly بموسكو.

(٨) (١٩٢٩ - ١٩٩٤) كان ممثلاً مسرحياً وسينمائياً فى كييف وليننجراد (BDT من ١٩٦٤ إلى ١٩٨٢) وفى موسكو (Makhat).

(٩) ولد عام ١٩٣٥ ممثل مسرحى وسينمائى أولاً فى ليننجراد (BDT) ثم فى موسكو (موسكوفيت Mossviet). ومسارح أخرى.

- I. Vassilkov : ولكنى لا أشك لحظة أنه إذا طلب منهم مخرج العرض تأدية رقصته، سيتمكون من ذلك بسهولة. هذا هو فى رأى، التربية الجسدية التشكيلية. وليس معرفة مقطوعات مقننة من الرقص وإمكانية أدائها فى السينما أو فى المسرح فى مسرحية ما، يتم إدخال رقصة البولكا على سبيل المثال.

- V. Filchtinski : أنا واثق أنهم سيكونون قادرين على تأدية المقاطع الراقصة من أدائهم. نحن على حق أن نعتبرك (هذه هى طريقتك أيضاً فى رؤية الأشياء) ليس أستاذ رقص، ولكن كمعد فى التشكيل الجسدى. أود أن أقول: "معد فى الحياة غير المتوقفة للجسد". وأقصد بحياة الجسد كل شئ: من الارتعاش من البرد، وضع القدم فى النجيل أو على طريق مكدم، السير حافى القدمين أو مرتدياً حذاء برقبة عالية، حتى التشكيلات التشكيلية الأكثر تعقيداً. وحتى أكثرها تجريداً، وأحداثها. من الشكل البدائى جداً، واليوم المعتاد (فنقل من الارتعاش من البرد، (هو شئ معتاد ويومى) حتى الشكل الأكثر شمولاً.

- I. Vassilkov : هناك لحظات تتطلب اتفاقاً. المشكلة أنه عند تنفيذ لوحة تشكيلية، هذا يتطلب لأغلب الممثلين، انضباطاً نفسياً. يجب تحديد بطريقة دقيقة جداً ما نقوم بتنفيذه، ومتى. إذا كانت حركة داخل الفعل، مزودة بوظيفة مسرحية أو تسلية راقصة.

- V. Filchtinski : إنها، بطبيعة الحال، أشياء مختلفة. ولكن ليس الفرق هو ما يهمنى، ولكن ما يربط بين الحركات المختلفة. مثالان : فلنأخذ من جهة، الرقصة الروسية فى إخراج Vassilkov (مثلاً Kamarinskaïa)، أو التى

ادخلناها فى Le Temps لـ Vyssotski (رقصة ندفات الثلوج): ومن جهة أخرى، فتأخذ مشهداً من الحياة العادية شخص ما (فتاة أو مراهق) يجرى وراء فراشة على الحشيش الأخضر فى مرج، أو من أجل الإمساك بجريدة، أو فى قمة السعادة، ينزل بسرعة على حافة الطريق، نحو جدول. كل هذا شيء واحد. قد يبدو ذلك غريباً، ولكن بالنسبة لى بين هذه الحركات الراقصة وهذه الحركات الحياتية لا يوجد فرق. لأن فى الحالتين، توجد سعادة للحركة. ورضا فى الشعور بالوجود الجسدى.

- I. Vassildrov: أريد أن أعبّر عن ذلك بشكل آخر. التحدث عن فهم تفاصيل الحياة أو تعميم التصميم الرقصى.

- V. Filchtinski: هذا صحيح، ولكن الموت يختبئ فى كثير من الأحيان تحت تعبير التعميم، وهذا أراه كثيراً. إن فرحة الحركة اختفت، الرباط الكونى مع الطبيعى انقطع. ويحدث أن تبدو التركيبات الأكثر جمالاً فى الفصل الثانى من "بحيرة البجع" مملة للغاية.

- I. Vassildrov: هذا أمر بسيط. يوجد البالية وبعد ذلك تقليد نفس البالية. وهذا للأسف كثيراً ما يحدث.

- V. Filchtinski: عندما كنّا نجهّز فى جلسات تحضيرية Le journal d'un fou، "يوميات مجنون" كان لـ Willy Haapasalo الذى كان يقوم بدور Poprichtchine جزءاً راقصاً. وطرحنا على أنفسنا السؤال التالى: يوجد علامة أم لا؟ وكنت تسألنى: ما هو الهدف؟ وربما لم أفهمك ولكن يبدو لى على أية حال أن الحركة يجب أن تكون حية، يجب ألا تفضل أبداً عن الموقف أو معايشة الجسد.

- I. Vassilkov: هذا طيران على أعلى مستوى. لقد قال لي Willeiy بعد ذلك أنه فهم ما يجب أن يذكره من دروس الرقص. لأن ما كان يجب فعله هو ما يسمى تصميم الرقص. إنه نظام تعبيرى مبنى على الطاقة وعلى العلامات. من جهة، يوجد نص لتصميم الرقص يتم إخراجها، ويمكنه العمل، أولاً، كعلامة ...

- V. Filchtinski: أنا لست متخصصاً فى تصميم الرقص، ولكن أعتقد أننى أشعر جيداً متى يتم الرقص بصورة حيّة، أو على العكس متى لا يعطى الراقص أى شيء حيّ، حتى عندما يستخدم الإشارات، حتى إذا كان يؤدى دور هاملت. فى الحقيقة، أتذكر باليه لـ Chervinski^(١٠)، "هاملت". كان هاملت فى هذا العرض فيلسوفاً. كانت هناك عدة علامات، ولكن لم يكن هذا الذى يهمنى كمشاهد. وقد قلت لنفسى: إن توجد علامات، موافق، ولكن الأساس هو أن تكون الفكرة عند هاملت غامضاً.

- I. Vassilkov: هذه مشكلة قديمة فى الرقص. البعض يقول إن تصميم الرقص يجب أن يكون مجرد حركة، تتحدث عن نفسها، هذا صحيح، ولكن هذا يشبه أحياناً الشعر المكتوب لمجرد احترام القافية.

- V. Filchtinski: أنا أوافقك تماماً.

- I. Vassilrov: البعض الآخر يقول إن مجرد الحركة لا يمكنه إلا توصيل حالة شعورية، وهى غير قادرة على قول أى شيء. أتذكر أن Boiortckikov فى

(١٠) "هاملت" (موسيقى N. Chervinski). باليه من إخراج C. Sergueïev عام ١٩٧٠ فى مسرح Kirov بـ ليننجراد (اليوم مسرح Mariinski فى بترسبورج S. Petersbousg).

يوم ما، عندما كان يعمل على تصميم رقصى جديد، صرّح قائلاً: "فى البداية يجب أن تكون الكلمة". أعتقد أن الكلمة تقوم بوظيفة مهمة كوسيط وأن الحركة الحقيقية هى علامة التواجد الحقيقى. ولهذا، بالنسبة لى، لا توجد مادة للمناقشة. ولكننا نواجه الكلمة كحاملة فكر. ولهذا، إنه من الصواب، بلاشك، أنه فى البداية يجب أن تكون الكلمة، وأيضاً الكرة التى تؤسس تصميم الرقص. وأن يكون تصميم الرقص ذا معنى أو شعورى، هذا لا قيمة له: فى أعلى درجاته، هو على كل حال تداخل.

- V. Filchtinski: أريد أن أتحدث أيضاً فى مشكلة قد تبدو فى الوهلة الأولى تريبوية يقوم الأساتذة سويًا بتشغيل خامة مشتركة. إذن، فى السنة الأولى، نحن كثيرون، أستاذ الصوت والفناء، أنت كأستاذ للرقص، وأنا كأستاذ أخراج.

كنا نقوم جميعاً بتوجيه ملاحظات للطلبة عن مشكلات التواجد. يشعر الطالب أحياناً أنه محاط بسلسلة من الملاحظات العكسية التى تريكه. وفى الوقت نفسه ...

- I. Vassilkov: المشكلة ليست فى ارتباطك الطلبة، بل هى على الأصح سلسلة من الملاحظات. يجب أن نعمل على تنعيم كل ذلك. إذا كنت أنت الذى تقوم بجلوسات التحضير، فأنا سأجلس للمتابعة، وتقوم أنت بالإشارة إلى لى ألقى بملاحظاتى حول تخصص وعلى مجمل العمل.

- V. Filchtinski: نعم، هذا حلّ. وتوجد حلول أخرى. هناك محاضرات يكون المسئول عنها هو الوحيد الذى يلقى بالملاحظات، مما يعطى إيقاعاً للجلسة كل شيء ممكن. ولكننى، موافق على أن الاستراتيجية يجب أن تكون أكثر دقة.

الشيء نفسه بالنسبة للمسائل الخاصة بالتنظيم العام والتربوي. نحن بعيدون عن الاتقان، ولا نستخدم بصورة مرضية ساعات التدريس. لا نوفق جيداً بين الدروس الفردية ودروس المجموعة. ونقيّم بصورة سيئة الموارد الجسدية والنفسية للطلبة. ولكن أريد أن أقول شيئاً آخرًا أنا لا أدافع عن وجود تسلسل تربوي. وفي رأيي، يجب أن ينفصم الأساتذة في المهمة المشتركة. ولكن يجب أن نعمل جميعاً على ذلك. يجب أن نلتقى رويداً رويداً، ومع كثرة العمل سوياً، أن نضع مفردات، ربما لا تكون وحيدة، ولكن متقاربة. لدى شعور أننا لدينا الواجب والقدرة لتحسين تعاوننا، وأننا بهذه المقابلة نكون على الطريق السليم. أنا مع الاتجاه الذي يؤدي بنا سوياً إلى قلب الأشياء. ولا أريد أن ينحصر كل أستاذ في تخصصه.

I. Vassilkov : أعتقد أن ما تثيره، بالوسائل الخاصة بك، عما أبحث أنا على الحصول عليه، نكون في الوضع السليم.

V. Filchtinski : أعتقد أن مقابلتنا (وهي على أية حال، أرجو ذلك، سوف تحسّن تعاوننا الفني) سيمكّنها أن تكون قاعدة لكتابة جديدة لبرنامج العمل المقبل لطلبتنا. إن حلمي (وهنا أكرر نفسي)، هو أن نستطيع، جنباً إلى جنب، أن نقوم بتشغيل الطلبة سوياً، وأن نحاول أن نحصل منهم على تواجد مسرحي مفصل في موقف ما: جسد يرتعش من البرد، ظهر محنى تحت ثقل كيس دقيق. يجب أولاً أن يتعلم الطالب أن ينتج شيئاً مثل: حذائي، وأسير بمتعة على باركيه أو على سجادة صغيرة. وعندما يصل الطالب إلى ذلك، ينال جائزته، وهي أول درس في الرقص على الحاجز حيث يتم تعليمه الثايات، الضربات المضغوطة، إلخ... بهذه الطريقة، نبدأ في التمكن من حياة الجسد في مواقف مختلفة

خيالية طبيعية، بمعنى الحياة في حجمها الفسيولوجي، ثم نحصل على حق دراسة الحياة الجمالية للجسد .

ربما أكون قد قدمت صورة إجمالية إلى حد ما، إننى أبسط الأمور، ولكن بالنسبة لى، الأهم، أن يكون هناك حياة للجسد بالفعل، بدون توقف بدءاً من "الجسد فى الطبيعة" حتى "جسد فى الأشكال الجمالية". فى الوقت نفسه، لقد قدمت اليوم اقتراحاً هاماً، وهو أن الذى يمكنه وحده أن يفعل فى موقف ما هو الجسد تحت ضغط، جسد مدرّب، معتاد على الثانى تقلّص - انقراج.

أعتقد أننا لم ننته بعد، مازال يبقى الكثير لتحسين وتحديد برنامج التربية الحية للجسد والذى سنقترحه على طلبتنا فى المستقبل. ما قمنا بعمله حتى الآن هو وضع الأيدي على هذه المشكلات الأساسية.

Iouri Vassilkov تقييم

أتابع مع مسئول المحاضرة Veniamin Mirkailovitch Filchtinski، حوارًا دائمًا. ولقد مضى ثمانى سنوات على تعاون فتي متصل بيننا. ومع ذلك، أود أن أقدم خلاصة أبحاثى التربوية فى موضوع التشكيل الجسمى، بصورة أو حدية المنطق.

هناك مقولة معروفة: لا يتم الاستحمام مرتين فى نفس النهر. ومع ذلك، ندخل فى النهر نفسه، فى المكان نفسه، حتى إذا كان جاريًا. ما أود أن أقوله، إن طريقتنا لم تتغير فى إجمالها، وظلت وفيه لقنوات مدارس الرقص الكلاسيكى الروسى. ولكن من المهم تحديد مفهوم القنوات، عندما يكون الموضوع خاصًا بتنظيم طريقة التعلم الخاصة بتقنيات الرقص الكلاسيكى بالتحديد الخاصة بمدرسة فن مسرحى.

يعلم الجميع أن كثيرًا من المهنيين فى مجال الرقص يتحفظون بخصوص أهمية تدريس الرقص لطلبة المسرح. وهذا لسببين: أولاً، القدرات الجسدية المحدودة للطلبة، فى أغلب الأحيان غير مؤهلين للرقص، من جهة أخرى، ضيق الوقت المخصص لهذا التدريس فى البرامج. لا يمكن ملاحظة القناة المهنية ولا بد من حدوث تسوية لذلك.

وبطبيعة الحال، توجد بعض المشقة فى تقبل المستوى الردى للأداء الجمالى جماليًا للتدريبات التى يؤديها طلبة المسرح. ولكن يجب أن نفهم من جهة الفائدة الواسعة التى تعود اليهم من الرقص الكلاسيكى، من وجهة نظر الطاقة والميكانيكية البيولوجية والتى يكون لها تأثير فى تنظيم الجسد والطاقات.

من جهة أخرى، عادة ما يكون الأستاذ في مدرسة رقص متخصصاً (رقص كلاسيكي، رقص شخصيات، رقص تاريخي وتقليدي، وليس لثوعين معاً)، بينما في مدرسة المسرح، يجب أن يعرف كل التخصصات ويعرف كيفية تطبيقها دون تحريف ودون إرهاق جسد الطلبة. يجب معرفة اختيار العناصر، التي تعبر بصورة أفضل عن تقنية مدرسة الرقص، الضرورية لرحلة ما من التدريس في مدرسة المسرح، العناصر التي تساهم في تنمية التعبير الجسدي واعطاء معنى للحركة، ولتربية الفكر التشكيلي، والقدرة على فهم الأساليب بأنواعها. في رأي أنه يجب أن يسير تحديد علم المعلم في مدرسة مسرح في هذا الاتجاه.

يجب أن يُنظر التدريب ليس من وجهة نظر جمالية المسرح الكلاسيكي، بل لأنه يساهم في تنظيم وحدة الجسد الإنساني. طبقاً لرأي Lev Dodine، فإن ممارسة الرقص الكلاسيكي لها أثر إيجابي وهو أنها تسمح للطلبة بالشعور بعدم كفاءة أجسادهم.

شيء آخر. أريد العود إلى نظرة Meyerhold "الممثل المرأة"، أو كيفية تمرين التوافق الجسدي بفضل المراقبة الجسدية الداخلية. لقد لاحظت أن في البرنامج الذي وضعه Meyerhold للورش العليا للدولة في الإخراج الرقص الكلاسيكي موضوع في المكانة التي تليق بها بين تخصصات الحركة الجسدية. يمكن أن نعتقد أن الأستاذ لم يعترف كاملاً بفضائل الرقص الكلاسيكي، لحظة محاضرة البيوميكانيكية، نلاحظ أن تدريب التوافق عن طريق المراقبة الجسدية متفق تماماً مع أحد المبادئ الأساسية للتدريب في الرقص الكلاسيكي، ولكنه استشعر قدراته. وإذا نظرنا جيداً للأساس النظري لحظة محاضرة البيوميكانيكية، نلاحظ أن تدريب التوافق عن طريق المراقبة الجسدية متفق

تمامًا مع أحد المبادئ الأساسية للتدريب في الرقص الكلاسيكي (من المؤسف أنه لا توجد مرايا في قاعاتنا. السؤال المعروف: هل من حق الممثل أن يتأكد من التأثير الذي وصل إليه أمام مرآة؟ يتم رفع السؤال عندما نقرّ أنه لا بد من فصل الأداء عن الطريقة المستخدمة للوصول إليه).

وأخيرًا نقطة ثالثة: محاضراتنا الموضوعية، مثل محاضرة اللغة الروسية، محاضرة الأسلوب، محاضرة الجاز في العام الماضي، الأتقنة في هذا العام، هل هي ثمرة مصادفة أو أنها تجمعت وفق برنامج أو منطق؟ بالتأكيد، المنطق موجود وأستطيع هذا العام أن أوكدّه.

لم نبدأ بالتدريب الكلاسيكي، ولكن بتمرينات جسدية حرّة. إن موضوع هذا البرنامج مركّز في منظور تنمية تخصص الرقص.

وهذا هو مفهومه الإجمالي الخاص بضرورات معاصرة. في الأساس، الفكرة الكلاسيكية للمستويات الثلاثة للتنمية. إن طريقته قريبة من طريقة التخصص الأكاديمي وتخلق ظروفًا مناسبة لعمل جاد للمادة المقصودة، في نتائجها المتداخلة النظم. فلنأخذ على سبيل المثال، تخصص الكلمة المسرحية. عندما نعمل بانتباه، نحن نزاول بتمهّل، ثم نزيد من سرعة الإيقاع، الأحاسيس الخاصة بمرور العضلات. هذه الصفات تتداخل مع تخصص الكلمة مع تسهيل تنمية اندفاعا قذفية. "إن الجسد الحي لا يتخلّى أبدًا عن الاندفاعات المحددة عن طريق العضلات"^(١١)، هذا ما يؤكده Hartson، المحلل الأمريكي لنظرية تحريك الكلمة.

(١١) ذكرها Kürl Büler (نظرية اللغة)، Moskva، ١٩٩٣، صفحة ٢٤٤.

الحرية، الاندفاع القذفي (كما لو كانت أجزاء الجسد تتساقط) هي صفات يمكن تميمتها في جسد تم تدريبه بصورة كافية. لقد توصلت إلى هذه الأفكار بفضل الدروس القيمة لـ Valeri Golendeïev^(١٢).

أعتقد أن الرقص في مدرسة المسرح يكون تدريب الجسد ليُشعر أنه مستعد أن يمر من عدم الحركة إلى التجسيد العادي، من الهدوء إلى الانطلاق، من الكلمة "الصامتة" إلى السكون "المتكلم" إن الرقص هو قبل أي شيء الشعور بالحرية. "يكون الرقص أكثر قدرة للتعبير عن الذات، لا يجد صعوبة بالمرّة في جذب مستوى مرتفع جداً من فهم الذات"، هذا ما كتبتّه Evgenia Lougovaïa^(١٣) فهم الذات فقط هو القادر على الوصول إلى الإحساس، وإنه من المهم الحصول على جسد متحرك، مدرك لذاته وتحت المراقبة، قادر على التعبير الفنى الطبيعي الذى تتطلبه مدرسة المسرح.

إن المفهوم المُقدّم هنا يتضمن ثلاثة مراحل:

١ - "أن تعرف جسدك". هذه المرحلة متصلة بوحداث تدريس تقنيات الأداء في السنة الأولى، وعلى الأخص مع تدريبات على التذكر "الأفعال والإدراكات الجسدية". نحن ندرس، في حصة الرقص، فصيلة "الفريزة" - كوسيلة قديمة للتعبير الجسدى الشخصى والكشف الذاتى النفسى، على أساس "الحركة الحرة"، ولكن أيضاً الرقص الفولكلورى أو التقليدى، دون استبعاد الارتجال.

(١٢) وُلد عام ١٩٤٦. تروى، يدير قسم الخطاب المسرحى في SPGATI. هو أيضاً مخرج في المسرح الصغير الدرامى في بيترسبورج.

(١٣) "خلق الجسد الحى" و "الفكر في الحركة" (لغة ونصوص) بيتر سبورج، ١٩٩٢، صفحة ١٨٧.

٢- "إن تُعلّم جسدك"، على أساس التقنيات الكلاسيكية للتدريب. تلجأ إلى "انتقاء التدريب"، يعنى أن نختار بين الوسائل القديمة للتعبير الشخصى، مع حذف بعضها، ونحلّ محلهم بآخرين، ومع خلق وسائل بناء قنوات لتنظيم بيوميكانيكى والطاقة لاتزان الجسد. وهكذا نضع فى الوقت نفسه القنوات الجمالية للصلة بين الطاقات الرأسية والأقنعة التى تسمح بالشعور بوحديّة الجسد واكتشاف إمكانيات تعبيره المتعدد للوجه.

بالإضافة إلى التدريب الكلاسيكى، اقترحنا "محاضرة أسلوب" (على موسيقى القرن السابع عشر والثامن عشر)، و "الأقنعة" (على موسيقى الأوبرا). لقد تم إدخال هذه التدريبات على العمل فى عرض نهاية المحاضرة : "أنا عصفور".^(١٤)

٣ - المرحلة الثالثة، يمكن الإشارة إليها "بالتقيف".

إنها مرحلة الإدراك، فى الرغبة والتمكن لعملية الفن التشكيلى، مرحلة النشاط الفنى المستدير. تتضمن هذه الدورة للتعلم عملاً على شكل دراسات على تقنيات رقص الشخصيات، رقص الجاز والرقص الحديث، ويكون "رقص الشخصيات" فى منتصف السنة الثالثة، نقله فى داخل الدورة.

أودّ أن ألفت الانتباه إلى موضوع التدريس المبرمج وهو تخصص المدرسة الروسية: فى أوروبا الغربية وأمريكا، يتم العمل على شكل دورات مع مواد اختيارية. بالإضافة إلى ذلك، فى هذا النظام، الرقص وطريقة تدريسه يختلفان فى تخصص الحركة المسرحية ولا يكونون جزءاً من الدراسات الإجبارية.

(١٤) عن قصة Le Vilain Petit Canard Andersen، إخراج ورشة V.

Filchtinski فى SPATI.

إن تجربة الراقص الكلاسيكى تثبت أنه يريد أن "يؤدى" الحركة وكذلك يريد أن "يلون" الكلمات فى المسرح الدرامي. ولو أن هذه الفنون متباعدة جداً، فهم يلتقون هنا حيث المعنى الفنى للحركة أو للكلمة. إن معنى الحركة محدد بالنص الداخلى ليس لأنه يحدد "موضوع" الأمر هنا يتعلق بالتعبير الوجودى الذى يعكس فى شكل جمالى الخيال التشكيلى والذى يظهر كفصيلة فنية للتعبير. إننى معجب دائماً بـفن M. Barychnikov لأنه يمتلك شيئاً إضافياً عن بقية الراقصين الكبار حيث إنه "يسكن"^(١٥) أقل حركة من حركاته، إذا كان ذلك بخصوص وضع ثابت أو سلسلة تحركات غاية فى الحيوية. وليس غريباً أنه ينجح أيضاً فى كل أشكال وأسايب الرقص.

لقد استطعت أن أضع برنامجاً للتدريس يمارس اليوم فى ورش V. Filchtinski (السنة الثالثة) و I. Krasovski^(١٦) (السنة الثانية) قد انطلقت من مناقشات مع دمج كل التخصصات التى صاحبت فى السنوات من عام ١٩٩١ إلى ١٩٩٦ الممارسة التربوية لورشة V. Filchtinski حيث يتم تطبيق أسلوب تدريس يشجع "المعنى".

إن تدريس قواعد الحركة المسرحية عندما يقوم على أساس مبدأ أسلوب عمل ابتدئ منه من قام بتأسيس كليتنا، Ivon Koch^(١٧) وتوجد خمسة أشكال

(١٥) وُلد عام ١٩٧٤. راقص، عمل من عام ١٩٦٦ إلى عام ١٩٧٤ فى فرقة باليه Kirov هاجر إلى الولايات المتحدة عام ١٩٧٤ وعمل مع فرقة باليه New York City عام ١٩٧٨. ثم عيّن مديراً فنياً لمسرح American Ballet ١٩٨٠.

(١٦) وُلد عام ١٩٤٣ مخرج وتربوى، يعمل حالياً مديراً الكلمة الفن الدرامى SPGATI.
(١٧) (١٩٠١ - ١٩٧٩)، تربوى، مؤسس لنظام التعليم الخاص بالحركة المسرحية لممثل المسرحى. قام بالتدريس فى ليننجراد.

للحركة ذاتها . اقترح الاهتمام بشدة إلى جودة الحركة، من وجهة النظر الانفعالية والشكلية، وكذلك إلى التمكن الذي لا محال له للحركة. وهذا يعني :
تطبع جودة الحركة (٠٠٠)

'حيث سيكون للتصرف قيمة جوهرية بخلاف حركة الرقص، والكلمة في الإلقاء، إلخ ...' ^(١٨) ولكن يجب ألا يُفهم "التطبيع" على أنه "طبيعية، لأن المقصود هنا ثقافة الحركة وليست هيزيولوجيتها .

أريد أن أقول أيضاً إلى أى حد استلهمت أفكارى من V. Zvezdotchkine ^(١٩) في بداية تدريسي في الأكاديمية، وكنت أحضر محاضراته في ورشة Lev Dodine وكانت المحاضرات تهدف إلى تعليم الطلبة الأسس العملية لثقافة خاصة بالرقص. ولكن الأفضل من ذلك، أنها كانت تعلمهم التفكير بطريقة تصميم الرقصات، و "التفكير بالحركة". ونحن نرى نتاج ذلك في عروض نهاية العام، Goudeamus ^(٢٠) و Claustrophobia ^(٢١)، حيث يكون تصميم الرقصات، فهو لا يقوم بدور وسيلة تعبير مسرحي فقط بل يتحمل، بالتساوي مع الموسيقى والفناء، وظيفة مسرحية تحدد شاعرية المرض. هذه التجارب تكون، في رأيي،

(١٨) Petter BruK، Points de Suspension : Moskva، ١٩٦٦، صفحة ٥٢ .

(١٩) وُلد عام ١٩٤٧ . راقص ومصمم رقص ومؤرخ للمسرح، أخرج رقصات لعروض مسرحية.

(٢٠) عرض لمسرح Maly في سانتبترسبورج، إخراج Lev Dodine عام ١٩٨٩ ، عن نص Sergueï Kaledin لـ Ströbat .

(٢١) عرض لمسرح Maly في سانتبترسبورج، إخراج Lev Dodine عام ١٩٩٤ ، عبارة عن مونتاچ لنصوص V. Sorkine، M.Kharitonov، V. Erofeïev و L.Oulitkaïa .

مراحل في طريق دمج الرقص والمسرح في الفن المسرحي. وليس من قبيل الصدفة أن تكون هذه العروض قد استحوذت على استحسان الجمهور ونالت العديد من الجوائز في مهرجانات دولية.

أريد أيضاً أن أذكر العمل الذي قُدم العام الماضي "الزمن" Le Temps de Vyssotski. إنها تجربة عرض تقدم خلاصة تربية وجدتها ثمرة للنفاية من وجهة النظر منهجية بالنسبة لكل طلابنا الخريجين، أشخاص جادون، هم اليوم ممثلون في مسارح بيترسبورج وموسكو. أذكر, Constantin Khabenski, Chahounov , Mikhail Troukhine, Olga Rodina, Maia Lobatcheva, Alescande Imomnazarov, Andrei Zibrov, Mikhail Poretchekov, Iliga Haapassalo, الذي لم يفته بعد من دراسته، وكذلك Andrei Pvikotenko الذي يقوم بأول تجاربه في الإخراج اليوم.

إنني أستكمل أبعائي، وأتمنى أن يكون لي مع Veniamin Mikhaïlovitch باقية الحوار.

الإعداد المسرحي في المحك!!

عن النظم المتداخلة في كوييك

yves Quebec

في عدد حديث من "الدليل المسرحي"، أكدت Marie christine Lesage صعوبة حصر مسألة النظم المتداخلة في المسرح^(١) هذا ليس لأنه مازال هناك شك حول طبيعة التهجين لهذا الفن، ولكن يبقى تداخل الأنظمة صعب التناول بسبب تعدد المعارف التي يحتويها، أيضاً مما يتطلب "نظرات متقاطعة" تحدد في الوقت نفسه القواعد لفن جديد وعلم جديد.

هذه الفرضية وتلتقى في عدد لاحق من المجلة نفسها حيث تناولت المقالات المنشورة هذه المرة موضوع طرق التحليل في مجال الدراسات المسرحية. كتب Patrice Pavis أنه بعد مرور عشرين عاماً على محاولات إلى حد ما فاصلة، يجب على الدراسات المسرحية أن تنفي أي شرح شامل للظاهرة المسرحية وأن تفتح على تنوع المعارف المعاصرة لتجعل منها خلاصة يمكن تطبيقها على تنوع الخامات. ومع اعترافه بصعوبة مثل هذا العمل، خاصة تحت تأثير Cultural studies على الطريقة الأمريكية التي صادرت على النسبية المطلقة لوجهات النظر، فإنه يؤكد إن بفضل استثمار التاريخ، سيتمكن للبحث أن يتغلب على الصعوبات التي يسببها هذا الاتمرکز العلمي^(٢).

(١) Marie - christine Lesage: "نظرات متقاطعة : مسرح وتداخل النظم"، في "الدليل المسرحي" رقم ٢٦، كويك، SQET / Creliq، خريف عام ١٩٩٩، صفحة ١١ إلى صفحة ١٥.

(٢) P. Pavis: "الدراسات المسرحية وتعدد الأنظمة"، في "الدليل المسرحي"، رقم ٢٩، كويك، SQET / Creliq، ربيع عام ٢٠٠٠، صفحة ٢٥.

هذه الاعتبارات هامة في الوقت الذي نتعرض لمسألة الإعداد المسرحي من زاوية تداخل النظم. لا يتطلب الأمر هنا أن نركز فقط على التطور الحديث للممارسة المسرحية حيث تتقابل وتتألف الفنون والفنانون ذو والاتجاهات المختلفة. لا، كل ما يختص بالإعداد يتطلب أيضاً تفكيراً حول الرؤى والتركيبات النظرية التي تقود عملية نقل مهن المسرح. في كوييك، سوف نرى أن التجارب المستوحاة من الطوبائية ذات النظم المتداخلة قد تمت داخل الجامعة التي تعمل جاهدة منذ عشرين عاماً على حلّ الصراع بين مهمتها في تعليم أكبر عدد ممكن والدفعة الطبيعية للعلم نحو التخصص. لم يتمكن تدريس الفنون كمجال للمعارف والممارسات من الهروب من هذا الجدل بل استفاد منه إذا ما تذكرنا أن المؤسسة الجامعية اضطرت إلى إيجاد حلول مبتكرة لهذا القطاع خاصة. وعلى النقيض من ذلك لم يحصل تداخل النظم على الرضا في المدارس المهنية تقريباً، ورغم تطور الممارسة والعلاقات الوثيقة التي تربط هذه المؤسسات بوسط الإبداع.

ولكن ذلك لم يمنع بعض المحاولات أن تتم، أو في سبيلها إلى ذلك، وهذا يدل على ديناميكية جديدة تتأكد فيها إرادة تخيل الإعداد كمكان - معمل، حيث يمر مستقبل مهن المسرح بفكر فاعل حول أسسها وحدودها المشتركة.

الوضع في كوييك: ممارسة وإعداد مسرحيين

قبل البدء في التعرض للمسألة الرئيسية لهذه الدراسة، يتحتم معرفة وضع المسرح في كوييك. إن تعدد النظم يستدعي ذلك خصوصاً أننا نقترح إظهار اتجاه للممارسة الحالية من هذه الزاوية، وهذه التجربة بدأت منذ عشرين عاماً.

القول بأن المسرح وكوبيك يعتبر أرضاً خصبة بدأت منذ عشرين عاماً. القول بأن المسرح في كوبيك يكون أرضاً خصبة لتعدد النظم، لا مبالغة فيه. ويرى كثير من المراقبين أن هذا يعد إحدى سماته الرئيسية، بعد أن رأوا ذلك طويلاً من خلال نظرة ضيقة ومشوهة لحركة التأكيد القومية^(٢) اليوم، الشعار المسرحي "صنع في كريبك" ليس بالأمر الهين، ومع ذلك يبدو أن كثير من مبدعيها، المعروفين دولياً، يجتمعون على الرغبة في تحطيم الكوادر التقليدية للمسرح من أجل ترجمة صلة أخرى للثقافة الغريبة، للتاريخ، وخصوصاً تاريخ العرض. أسماء مثل Doniel Meilleur , Gilles Moheu , Rolert Lepoge Paula de Vesconcelos, Denis Marleau، على سبيل الذكر المثال، قد انضموا، هنا وفي الخارج، إلى مسرح يتقارب مع السينما، والفيديو، ووسائل الإعلام، مسرح ضم إليه معارف وخيال الرقص والموسيقى أو فن التجهيز، كما لو كان ذلك شيئاً طبيعياً.

إن سهولة وسرعة هذا التطور تدفعنا إلى التفكير إلى أن المضمون الثقافي في كوبيك يوجد بالفعل أرضاً خصبة لظهور مثل هذه الممارسات منذ أربعين عاماً، عندما دخلت كوبيك Quebec عصر الحداثة (الاقتصادية والاجتماعية والثقافية)، يجب أن نؤكد أن الانفجار الثقافي الذي صاحب هذه الحركة قد حدث تحت شعار الإبداع. إبداع لغة وإبداع فن مسرحي، ولكنه إبداع أيضاً للغات تسمح بتكوين مسرحي خيالي كان يرغب بعدم التواصل مع نماذجه (خصوصاً الأوروبية) ليحكي قصته هو. هذا الابتعاد عن النماذج كانت له نتيجة وهي

(٢) لقد ظهر حلياً هذا التعبير في الرؤية عام ١٩٩١ أثناء مؤتمر نظمة Gillert David (جامعة مونتريال/ جمعية الدراسات المسرحية في كوبيك) عنوان مؤتمر: مسارح من هنا نبصرة من هناك، نشر، ترجمة واستقبال مسرح كيبك في العالم منذ عام ١٩٦٨ . مونتريال Montréal من إلى ٤ يونيو عام ١٩٩٩ .

الوصول بالمسرح في كوبيك ليعيد الحدود المتفق عليها مسبقاً. في عالم الفن وهذا الذي كان ينادى به Michel Tremblay بتَهجين شكلي يمثل ما بعد الحداثة وفاتحة الطريق، بعد عشر سنوات، لجماليات إعادة البناء للمسرح التجريبي في مونتريال بعد عشر سنوات (J. P. Ronfard) وكذلك للتحرر الجسدي Corbone (G. Maheu). ولكن منذ بداية هذه المرحلة الأساسية، لعب عامل آخر لصالح هذه الإزالة للحواجز. إن مجهود الإبداع الذي حدث في السنوات ١٩٦٠ و ١٩٧٠ كان يتضمن أيضاً عملاً عن إعادة امتلاك ماضي ثقافي قد أجمل على أثر الاستعمار الثقافي والفرنسي والأمريكي. في هذا الصدد، كان المسرح في كوبيك يطمح إلى إعادة الصلة بالممارسات المسرحية الراسخة التي تمدّ جذورها في أرض شعبية. أقل ما يجب قوله أن هذه العملية كانت غير متوافقة مع تعريف أساس للمسرح والذي كان يتمشى مع فكرة ما عن الحداثة المسرحية. على مثال Brecht الذي كان العديد من المبدعين في كوبيك يذكرونه، وكانوا يرغبون في وضع المسرح في خدمة الشعب، وكانوا ينادون باختلاط الأنواع والأساليب التي تتميز بها العروض الشعبية.

لعب تدريس المسرح دوراً لا بأس به في الإدخال التدريجي لما كان يُسمى، مع Bourdieu، "المساكنة"^(١) المهنة المسرحية في كوبيك. وفق هذه الزاوية الاجتماعية لهذه الدراسة، فلنقل إن كل مدرسة تساهم في نقل القيم السائدة (على الأقل القيم التي تكون موضوع رضاء) لوسط ما. فيما يخص المسرح، أولى المراحل نحو تقويته كحفل أنشطة شرعى كانت بالفعل منهجية الإعداد الذي كان حتى

(١) مفهوم طوّره Pierre Bourdieu ضمن مفاهيم أخرى، وهو يطبّق على تحليل المجال الأكاديمي Homo academicus، باريس Minuit، ١٩٨٧) والفن (قواعد الفن: نشأة وتكوين المجال الأدبي، باريس، Seuil، ١٩٩٢ .

المستينيات يتضمن إعداد فرق المدارس مع فرق الفصول الخاصة والمدارس
المتحدة^(٥) ويعد انقضاء هذه الفترة، لن يتبقى سوى نموذج المدرسة أو
الكونسرفتوار المهني الذي سيلبى الطموحات الفنية للوسط.

وهذا يعني بالفعل أنه خارج هذا الإطار الرسمي، سيبقى مكان صغير لتأكيد
رؤية مختلفة تمامًا عن المهنة أو أيضًا لاقتراح طرق أخرى للدخول إلى خشبة
المسرح. كلها تتفق أن المدارس في الوقت الحالي هي الطريق الملكي للدخول في
الدائرة المحدودة لمهني المسرح. إن المشروع المجهض لفرقة مدرسية تقودها Pol
Pelletier^(٦)، وهي ممثلة معروفة التي وضعت نفسها - بمفهومها الفني والتربوي
- على هامش المسرح الرسمي، يُظهر إلى أي مدى أصبحت الحدود مُحكمة بين
من يعملون مسرحًا رسميًا والآخرين. هناك أمثلة أخرى تثبت هذا التأكيد^(٧).

على العكس، من المهم أن نذكر أن في كويبيك، استطاعت مدارس المسرح التي
حددت برنامجها في الوقت الذي كانت تعد فيه التحول الثقافي في الستينيات،

(٥) الرجوع إلى مقال H       Beauchamp التي تروي، حول مدرسة TNM، حكاية
هذا التوافق التركيزي الخاص بالسلطات في مجال الاعداد المسرحي "المدرسة لمسرح
العام الجديد، أول مدرسة الاعداد المهني"، في "الدليل المسرحي"، رقم ١، كويبيك
S     / Grel  , Quebec، خريف ١٩٩٧ ؛ صفحة ٧٧ إلى صفحة ٩٠ .

(٦) ممثلة معروفة حيث قدمت ثلاثة عروض ذاتية. كانت تتبنى فرقة دائمة حول مركزها
للإعداد والإتقان للممثلين (DOJO). وبعد عام من العمل، وضعت نهاية لهذه المغامرة.

(٧) في مقال ظهر في Cahiers du Th      , يقدم Paul Lefbre تجربة في مجال
الإعداد غير المؤسس، ويكشف كثرة الورش والمحاضرات من كل نوع، المرتبطة إلى حد
ما بممارسة مسرحية للهواة تنعكس على المجال المهني بسبب الوضع الضعيف
للممثلين الذي يقومون بهذا العمل. (Cahies de Th      ) رقم ٣٣، مونتريال،
١٩٨٤ ، من صفحة ١٩٥ إلى صفحة ٢٠٢ .

أن تطور نفسها بسرعة لصالح التحدي الجمالي وأن تستبعد، ما كان في مشروعها الأساسي، يربطها بالتقليد الكلاسيكي الأوروبي. كان على الإعداد المسرحي أن يعكس تنوع الاقتراحات الجمالية المقبولة في الوسط أما عن الاتجاه متعدد النظم يبدو وأن شبكة الإعداد الرسمية تصدت وما زالت تتصدى لبعض المقاومات. ويمكن بسهولة فهم ذلك. إن مقارنة تعددية النظم للإعداد المسرحي لا يمكن إلا أن تلعب ضد الوظيفة التي كانت تتولاها تاريخياً مدارس المسرح، يعنى المساعدة لإقامة قواعد مشتركة وحصرية لجعل الممثلين. تمر هذه القواعد بالتعلم التقنى لمختلف مهن المسرح خصوصاً، وليس فقط تعلم الممثل، وبالتالي تتحرك حول تخصصاتهم كقيم يُمكن بيعها في السوق المهني. إن العمل متعدد الأنظمة وكذلك الممثل الذي يتبعه، يقلقان من وجهة النظر هذه، حيث إنهم ليسوا مرتبطين بأى تسمية ويعطون انطباعاً إنهم قادرين على عدم الوفاء باحترام القيم والذاكرة المؤسسين لهذا النظام.

كيف إذن يمكن إعداد فنان لا يختار مجاله؟ على هذا السؤال، فلنفترض الآن أن المسؤولين عن مدارس المسرح في كوبيك قد فضلوا عدم الإجابة مباشرة، بحجة أن الطلب الاجتماعي الذي كان موجاً لهم كان مرضياً بالضرورة إعادة نظر عميقة لمهتهم التربوية. توجد بعض المؤسسات الأخرى، بسبب بلاشك استقلالهم النسبي بالنسبة لموضوع الإبداع، أو لأنهم إلى حد ما قد تهمشوا، استطاعت أن تقترن بحرية أكبر لليوتوبيا متعددة الأنظمة. وذلك بنتائج مختلفة كما سنرى. في هذا المجال، يجب أن نذكر أولاً قسم مسرح جامعة كوبيك Quebec في مونتريال (UQAM) Mntreal، التي منذ إنشائها، تتميز عن بقية المراكز الخاصة بالإعداد وذلك بفضل الوسط بها كمدرسة حقيقية عن بقية

مصغر، ومن جهة أخرى بضرورة الالتزام، تجاه مجموعة اقليمية، بواجب إعداد وتنشيط. إن برنامج البكالوريا متعددة الأنظمة فى الفنون فى UQAC يتضمن فى الوقت الحالى ستة ميادين تخصصية (تصميم، سينما، مسرح، فنون مرئية، تاريخ ونظرية الفن، نحت) تتحرك من خلالها رؤية جديدة للإعداد الفنى، المتوافقة مع احتياجات الوسط. يسلك الطالب طريقاً فنياً خاصاً مع تنمية مهارات مختارة فى مجال واحد على الأقل، ويتعلم سريعاً، بفضل تقارب التخصصات الأخرى المدرجة فى البرنامج، أن ينتقل بحرية فى كل مجالات المكان الفنى.

وكما سنرى بعد ذلك، فإن فكرة الانفتاح فى الأساس فى هذا الإعدادين - وبالطبع مع الاعتبار بنجاحهم أو إخفاقهم وبشبابهم النسبى - لا يعنى بالمرة المعدين لتقديم أفضل إعداد لمثلئ المستقبل، والسينوغرافيين أو فنيي الإضاءة، وأن يضبطوا هذا الإعداد وفق واقع كل مهنة أى بتمبير آخر، هذا يعنى أن المؤسسة الأكاديمية لا يمكن أن تبقى بعيدة عن الرغبة الملحة للطلبة، برغم المجالات المختلفة، أن يجدوا ثباتاً مهنيًا، وكذلك ضرورة الالتزام بالقواعد الفنية للوسط الذى يعدون أنفسهم له. إن هذه الحقيقة معروفة فى أساليب الإعداد التى تقوم بشرحها. ولكنها ليست بالطبع واحدة وتتطور بعدة طرق، ولكنها تجبر على وضع خط حدودى أين تبدأ وأين تنتهى الأرض التى نريد أن نخضعها للتحليل التاريخى.

تحرك هذا الاقتناع الرؤية الاجتماعية التى وضعنا أنفسنا فيها والتى تؤيد أنه فى مجال الإعداد، كل اختيار، حتى لو كان ظاهرياً ضد القاعدة، هو موجه من مجموعة متجانسة القيم التى تؤسس انتماء العناصر لمكان واحد مخصص.

وهذا يشرح بصورة كافية لماذا سنتحدث قليلاً عما يحدث خارج كوبيك. بالطبع، سنتناول حالة كندا، وكذلك الولايات المتحدة على الأقل لأن النماذج التربوية متعددة التخصصات في كندا نستلهم الكثير منها. ولكن لا يمكننا التعرض لهذين الواقعيين باقتراح نفس أسلوب التحليل حيث إننا نعلم أن الوسط المهني المرجعي ليس واحداً، وأن الاختيارات والاتجاهات التربوية لم تكن تتبع نفس التحديات المؤسسية في حالة كوبيك، الوضع على الأقل واضح: المقصود هو تحليل كيف تساهم الأشكالية متداخلة النظم، حيث تتداخل المدارس وأماكن أخرى للتدريس في ديناميكية مؤسسية، في إعادة تعريف حدود الإبداع المسرحي.

الإعداد المؤسسي.

المدرسة القومية للمسرح بكندا (ENT) تجمع مدرستين تحت سقف واحد، انعكاس للواقع الثنائي الثقافي للبلد علماً بأنه. ستتكفى الدراسة الحالية بالقسم الفرنسي لهذه المؤسسة الفيدرالية، التي تقع في مونتريال منذ إنشائها عام ١٩٦٠. قصة هذه المدرسة هي قصة تتابع فرنسي يبدأ yean Piene Ronfard، المطرود الفرنسي المهاجر والذي سيكون ضمن أول فريق للأساتذة وينتهي Michel Saint - Denis مؤسس المدرسة القومية العليا للفن الدرامي في استراسبورج ومؤلف الخطة العامة لكـ BNT، وأخيراً Jacques Copeau، رائد التجديد في المسرح في العشرينيات والثلاثينيات عن طريق تربية جديدة كسبت سريعاً في كوبيك أنصاراً كثيرين.

يشرح هذا التتابع بلا شك الفلسفة العامة التي تنشط هذه المؤسسة، وهي بالطبع أعرق مؤسسة في كوبيك، ويصفها البعض بالإنسانية. في قلب المشروع

التربوي ، يكون الممثل، وكل ممثل يعتمد على قاعدة أساسية للإبداع وهي نص كاتب، ويفضل أن يكون من كوبيك، حتى يستطيع المؤدى أن يجد في أدائه الركائز النفسية والشعورية القادرة علي "الافصاح عن روح كوبيك"^(٨) يتضمن الإعداد خمسة محاور^(٩)، وأكثرهم حداثة، الاخراج، ولو أنه كان منذ البداية يسلط الاهتمام على إعداد الممثل، وهو مخاطرة أن يقيم انفتاحاً أكبر للفنون الأخرى أكثر مما يتجه البرنامج الحالي . لأنه باعتراف مدير الدراسات والبرامج نفسه، Gilles Renaud، تداخل الأنظمة في المدرسة ليست أولية، إلا إذا اعتبرنا كل إعداد في المسرح وكأنه متداخل الأنظمة. مثل الكثيرين من مسئولى الإعداد، فإن Renaud يؤكد أن طموحه هو تحضير بقدر الإمكان طلبته للحياة المهنية التي تنتظرهم، وأن يجعل منهم بقدر المستطاع فنانين متعددى القدرات، وهو تعبير لا يرقى إلى درجة تداخل الأنظمة: "إذا كنا نقصد بتعدد النظم إعداد فنانين كاملين للمسرح، في هذه الحالة، نعم نحن نؤمن بذلك. ولكنى أظن أن التعبير ليس محدداً. ويمكننا هنا أكثر جعل الطالب يشعر بواقع التخصصات الفنية الأخرى، مثل الموسيقى، والرقص، والتصوير بواسطة ورش وتمرينات دقيقة وموجهة توجيهاً سليماً."^(١٠)

في إطار تربوي ضيق للغاية والذي يتكرر النموذج الخاص به من مدرسة إلى أخرى، يكون الزمن بالطبع عاملاً يلعب ضد انفتاح أكبر على الفنون الأخرى،

(٨) دراسات جمعيتها وقدمتها Anne - Marie Gourdon ، باريس، CNRS، مجموعة "فنون

المسرح، ١٩٨١، صفحة ٢٤٧ إلى صفحة ٣٦١ .

(٩) عرض، كتابة مسرحية، إخراج، سينوغرافيا، إنتاج.

(١٠) Gilles Renaud إلى Yves Jubinville، عام ٢٠٠٠ .

ويساهم في فرملة فضول يبدو لدى المربين والطبة. على أكثر تقدير، يمكن استرضاء هذا الفضول داخل ورش أو دورات من منظور مشروع تعدد المدرسة والذي سيتطلب بصفة استثنائية استقطاب كفاءات فنية خارجية:

"يكثر الحديث في السنوات الأخيرة عن تأثير الرقص على المسرح. بعض طلبتنا القدامى يعملون ضمن فرق تتخصص في هذا النمط من المسارح. ولكن هنا، في المدرسة، لا توجد محاضرات رقص بالمعنى المفهوم. ولو أننا مؤخرًا، قمنا باستقبال متخصص في الرقص الياباني، والذي قام بالتدريس لمدة عشرة أيام لمجموعة من الطلبة، تقنيات في تصميم الرقص متقدمة جدًا. كانت الأيام الأولى صعبة بالنسبة للجميع. المقاومات كانت شديدة بالرغم من وجود فضول الارادة الطيبة. في نهاية الدورة، قدم الطلبة عرضًا أسعدنا وأظهر أن هذه التجربة، برغم قصرها، كانت مفيدة".^(١١)

هل يمكن أن يكون لهذه التجربة توابع؟ هذا سؤال يفرض نفسه. بما أن هذا يحدث في كثير من مدارس المسرح، فإن الإعداد في ENT يقوم بتنظيم مجموعة من المحاضرات على هيئة ورش تلبى أساسًا متطلبات المهنة. بالنسبة للممثل الطالب الذي يريد أن يعمق اكتشافه لمادة تصميم الرقصات مثلًا، فإن المسؤولين في المدرسة يقدمون مبدأ أنهم ليس لديهم في المدرسة الكفاءات التي تستطيع تقديم هذا التدريس، وخصوصًا إنه من مسئولية الفنان، عندما ينتهي من الكادر المدرسي، أن يقود بنفسه ولنفسه هذه التجارب، إذا رغب في ذلك.

(١١) Gilles Renaud إلى Yves Jubinville، عام ٢٠٠٠ .

إن التقليد التربوي في ENT قد سمح لبعض التخصصات الخارجية أن تحتفظ بمستواها داخل البرنامج مهما كان الثمن، وأن تسمح للطلبة أن يقدروا على الأقل الأهمية لفنان اليوم أن يتأقلم مع لغة فنية أو أكثر، بشرط أن يكون على صلة بالمسرح في مدارس المسرح في كوبيك. وهي تذكر، فيما تذكر، وجود محاضرات وورش داخل برنامج ENT، تقدم فيها بخلاف المحاضرة التقليدية للصوت، مدخلًا للموسيقى. وهي تقول إن أهمية مثل هذا التعلم ينتشر أكثر وأكثر في كوبيك حيث راهن بعض المخرجين منذ بضع سنوات (Denis Marleau)^(١٧) على الاشتراك مع مؤلفين موسيقيين الذين لم يعودوا يكتبون بخلق أجواء صوتية، ولكن يبدعون موسيقى حقيقية للمسرح، ولأن بعض المخرجين الآخرين (Dominique Champagne)^(١٨) يطلب من الممثلين أن يكون لديهم القدرة على العزف على آلة موسيقية. من هنا جاءت أهمية أعضاء تدريس موسيقى في ENT الذي يتضمن محاضرة في الفناء الفردي للممثل، محاضرة عن الفناء الكورالي وأخيرًا محاضرة سماع موسيقى مخصصة لكل الطلبة (ممثلين، كتاب، فنيين ومخرجين) من السنة الأولى حتى السنة الثالثة، بواقع ساعة ونصف أسبوعيًا. وتشرح Jeanne Bovet في مقالها:

”تقوم Catherine Gadouas، وهي موسيقية ومؤلفة موسيقية للمسرح بتقديم محاضرة سماع موسيقى يهدف إلى اكتشاف معارف عامة عن تاريخ الموسيقى الغربية. إن الصلة بين الموسيقى والمسرح تبقى في المقام الأول من حيث

(١٧) المدير الفني لمسرح Ubu – تعاون مع موسيقيين عديدين.

(١٨) مخرج شاب في كوبيك. قام بتطوير عرض جماعي ”Cabaret neiges noires“، مسرح موسيقى نجح نجاحًا جماهيريًا كبيرًا.

الاهتمام، حيث تتضمن المحاضرة جزءاً عملياً مرتبطاً بتمرينات الأداء الخاصة بالطلبة: على سبيل المثال، التعرف على التراجيديا اليونانية يصاحبه اكتشاف إيقاعات قديمة. إن دراسة الموسيقى تكون في الأساس في خدمة فهم وأداء النصوص الدرامية، مع اهتمام خاص بالمواد التعبيرية للطباق اللحنى والإيقاعى^(١٤)

ويؤكد أن في عالم مثالي، Gilles Renaud إضافة للمجال الموسيقى يجب على الممثل بالضرورة أن ينفذ على التخصصات الفنية الأخرى. في رؤية، أنها في الوقت الحاضر معوقات عملية وأن هناك حدوداً يفرضها مرور الوقت أثناء الإعداد والتي لا تسمح بالإقبال الكامل في المجال المتداخل النظم في المشروع التربوي للمدرسة. ويوجد مسئولون آخرون للأعداد المسرحي في كوبيك لا يشعرون بنفس التفاضل والحماس. في كونسرفتوار الفن الدرامي في كوبيك، توجد مؤسسة أنشئت عام ١٩٥٨^(١٥)، مديرها Michel Nadeau، تعلن عن موقف مخالف تماماً: الإعداد الحالي لا يكسب شيئاً، في رأيه، للتأقلم والانفتاح بصورة أكبر لما يعتبره هو ظاهرة مازالت مهمشة، بل أكثر من ذلك، هي بطبيعة الحال طارئة. في مدينة تضم La Capafe، نندش لقلة وجود قبول لفكرة تداخل النظم الفنية. و أجاب Michel Nadeau، في هذا الشأن أن عروض Lepage تؤكد، إذا كان ذلك ضرورياً، أن الممارسات تتداخل في النظم الفنية ولا تجبر

(١٤) J. Bovet: "هل نحن نعرف الموسيقى؟ مكانة التدريس الموسيقى مدارس المسرح في كوبيك"، في "الدليل المسرحي"، رقم ٢٥، SQET/Creliq، ربيع ١٩٩٩. صفحة ٧٥.

(١٥) في البداية أنشئت كفرع لكونسرفتوار الفن الدرامي في مونتريال، ثم تحررت عام ١٩٧٠ لتستجيب لرغبات منطقة العاصمة القديمة.

بالضرورة وجود إعادة نظر للتربية الحالية للممثل، على الأقل التربية التى تطبق فى الكونسرفتوار، حيث إنها لا تركز على الممثل ولا تهدف بصفة خاصة إلى إبرازه.

"عندما نفكر فيما يطلبه Robert Lepage من ممثليه، نجده قليلاً فى كثير من الأحيان. فى أحد عروضه الأخيرة، Zulu Time، وعروضه قليلة، خصّص المخرج مكاناً واسعاً للموسيقين، الذين تقدموا على المسرح، بدلاً من الممثلين، مرتدين ملابس طيارين. لماذا تغيير أى شئ على طريقتنا فى التدريس بينما المروض متعددة الأنظمة لا تخصص أجزاءً محدوداً للممثل؟"^(١٦)

نحن نلمس هنا عقدة المشكلة. إن تنمية التربية المسرحية فى كويبك منذ إصلاحات الستينيات والسبعينيات قد حدثت بتوسع حول مهنة الممثل الذى تتمركز حوله اليوم أساس اهتمام وطاقات التربويين والمعدين: يكون الإعداد فى عيون الوسط المهنى الطريقة المثلى لوضع جودة لكل مؤسسة. إن هذه الرؤية متجانسة، هكذا يقولون، مع التطور الأخير للممارسة المسرحية نفسها (والا كانت قد حرضتها؟) والتي، بعد عدة محاولات، خصوصاً من ناحية السينوغرافيا، قد تعطى للممثل دوراً مهماً، مناسباً مع العودة للنص وفن مسرحى يسمى إلى التنمية فى تكافل مع الإبداع المسرحى^(١٧) إن ما يصرح به مدير كونسرفتوار الفن الدرامى، هذا فرضاً أنه على أساس، متوافق مع

(١٦) Michel Nadeau إلى y. yuliville، مايو ٢٠٠١ .

(١٧) الروجوى فى هذا الموضوع إلى مقال Josette Féral: "الممثل المتحرر" فى مسرح جمهور، رقم ١١٧، Genevillierc، ١٩٩٤، من صفحة ٩٦ إلى صفحة ١٠٢ .

المجهودات التى تقوم بها المدراس المهنية فى إعداد الممثل والتى يتتظر منها أن تدفع حصصاً على خشبة المسرح أولاً، وخارجها بعد ذلك على شكل اعتراف اقتصادى واجتماعى.

بماذا نجيب على الذين يطالبون بوضع المبدع بالنسبة للممثل، عندما لا يصبح الإدراك الجارى بخصوص الممارسات التى تستخدم وسائل الإعلام مثلاً تكون من عواقبها أن الممثل لم يعد محور العرض وأن الأداء يصبح إذن جزءاً من أجزاء الخطاب المسرحى؟ فى هذه التصريحات يوجد بالطبع جزء يرجع إلى عدم الدقة التى تحيط بالتعبير فى وسائل الإعلام. وهى تؤدى ما ينشأ بين المؤدى وشخصيته، وأحياناً أخرى تؤدى إلى صورة المشاهد المعزول فى وحدته، منتجاً مواقف وتصرفات حفظها فى القاعات المظلمة للسينما. وهناك قلق آخر ينشأ من الأيديولوجيا، التى من كثرة تركيزها على الإعداد الإعداد على كان ذلك شخص الممثل على حساب المهن الأخرى فى المسرح^(١٨)، تؤسس اليوم معايير الجودة (والنجاح) للعرض، أو تركّز على لياقة وتمكّن الممثل. إن الإبداع الذى لا يتبع هذه الأيديولوجيا سوف يدفع وضع وقيمة التخصص.

لماذا إذن التغيير؟ يجب فى البداية أن يكون هناك طلب بهذا المعنى من قبل الطلاب، القدامى والجدد، بما لا يراه Michel Nadeau، الذى يرى أن ما تأتى

(١٨) Hebert. لا يقدم نفس الخلاصة فى دراسته: 'برغم ارادة الإدارة لاعطاء كل برنامج استقلاليته من أجل اعداد مبدعين، يبدو هنا فى (ENT) كما فى المدارس المماثلة، لا نهرب من محاولة التركيز على الممثل على حساب المهن الأخرى فى المسرح، والذين يصبحون مؤيدون لأعمال ثانوية' (إعداد الممثل فى كوبيك) فى إعداد الممثل، سبق ذكره، صفحة ٢٠٥٩ .

به التقنيات الجديدة، إذا كانت مستوردة أو لا من القنون الأخرى ستكون مفيدة إذا ما أستخدمت لتحسين الأداء ومضاعفة مسرحية الممثل. فى هذا المجال، يذكر مدير كونسرفتوار الفن الدرامى فى كويبك خبرات حديثة أو مستقبلية سيكون هناك فرصة عن طريقها للممثلين الطلبة أن يحتكوا بفن المرائس، والسيرك أو الأوبرا لتوسيع قدراتهم.

فى حالة الأوبرا، المشروع عبارة عن إيجاد صلات بين طلبة كونسرفتوار الفن الدرامى والموسيقى فى كويبك، حيث إنهم برغم وجودهم تحت سقف واحد، قد تعودوا خلال سنوات أن يعيشوا فى عوالم منعزلة. فإن جمع حصّة أداء مع حصّة فن شنائى، فرصة للمؤسسة لاسترجاع ممارسة كان يقوم بها الكونسرفتوار القديم والتي ضاعت منذ سنين، هذا ما يؤكده Nadeau، ويلاشك كان سببها الإرادة الواعية لكل قسم أن يكسب استقلاله بالنسبة للأقسام الأخرى. أما بالنسبة لفن المرائس، فإنه تخصص، بالرغم أنه مرتبط بإزدهار مسرح للأطفال فى كويبك، كان فى البداية موضوع فى إطار ورشة الأداء التراجيدى. فى هذه الظروف، لا يمكن إعداد فنانى المرائس، ولا أن يطمح الكونسرفتوار فى اجتذاب أحد لفنون الحلبة بإدخال فقران للسيرك فى التدريب المعتاد للممثل. بهذه الطرق الملتوية غير المألوفة، والتي هى طرق مفتوحة بفض التقليد المسرحى ذاته، يكون الطالب مدفوع إلى اكتساب أرضية الممثل بلا حدود.

بنفس الفكر، ولكن بإرادة أقوى، يتناول مسرح GEGEP Lionel Groulx^(١٨) الذى يقع فى ضاحية Sainte - Thérèse القريبة من مونتريال، مسألة تداخل

(١٩) CEGEP : (مدرسة التدريس العام والمهنى) تقترح نوعين من الدراسات، الأول (ما قبل الجامعى) على مدار سنتين، الثانى (تقنى) على ثلاث سنوات.

الأنظمة. الفكر نفسه وطريقة أخرى، هذا ما يجب أن نضيفه، لأن هذا التدريس يتناغم مع إيقاع المشروعات في CEGEP التي تتحرك أحياناً حول خامة مختلفة عن النص الدرامى التقليدى - يمكن أن يكون تمثال، رواية، صور فوتوغرافية - ولكن يتم استخدامها بطريقة ما لتصبح ركيزة أداء وأداة مولدة للإبداع. إن حالة هذا المسرح تستحق أن نتوقف عندها نظراً لوضعها الخاص فى نظام الإعداد المسرحى فى كويبك. المقصود هو برنامج يقال إنه "يقنى" يستمر ثلاث سنوات مكثفة من المحاضرات العملية، وفى نهايتها يحصل الطالب على معادلة لدبلوم الدراسات المدرسية (DEC). إذاً كان هذا الإعداد قد استطاع أن يندرج بين أفضل أنماط الإعداد فى الوقت الحالى وأن ينافس ما يقدمه الكونسرفتوار والمدرسة القومية للمسرح، هذا لأنه يكتمل هذا التناغم الذى يأتى من تقليد الفرق - المدارس حيث كان يتم التعلّم فى خضوع إنتاج العروض.

منذ السنة الأولى، يتم إدماج الطلبة، طلبة الأداء وطلبة الإنتاج والسينوغرافيا فى عمل إبداعى يدوم عدة أشهر ويشرف على أبعائهم، العملية والنظرية، والذى يفرض على كل هيئة التدريس طريقة تداخل مبنية على الاشتراك والتعاون. فى مثل هذا الإطار، فإن فرصة اللجوء إلى فنون أخرى فى منظور حقيقى للتداخل تكون مرجوة. هذا هو رأى مدير الدراسات فى هذه المدرسة، Ghislain Fillion، الذى يصرّ على إضافة تحديدات فى معنى تداخل الأنظمة. وهذه التحديدات تناسب تحفظات المسؤولين التربويين الآخرين الذين يؤكدون على ضرورة التركيز على إعداد مسرحى تخصصى فى أساسه وأهدافه، وهذا، يعنى أن المدرسة لا يمكن أن تسمح أن تكون فى خدمة فن افتراضى. إن تعريف تداخل الأنظمة كوسيلة لخلق مناطق حوار بين اللغات الفنية التى تصبح أيضاً بالنسبة لكل واحد منهم مناطق مخاطرة وإعادة تدقّق يتفق جيداً مع رؤية المدين فى CEGEP.

من مشروع عرض إلى آخر، هؤلاء المبدعون يركزون على أن الحافة غير المسرحية تشجع الإبداع، وتجبر الطلبة إلى الاستفادة بمواردهم الشخصية والموارد التي تضمها الثقافة تحت تصرفهم، من أجل البدء في عملية الترجمة، التي تميّز كل شكل للإبداع المسرحي، كما كان يقول Antoine Vitez في محاضراته:

"إن إعداد الممثل لدينا ينقسم إلى محورين: الأول يخص مدخل الريبوتوار ويفترض تعلّم التقنيات الأساسية، الثاني يخص عمل الإبداع، وهنا، أعتقد، أنه يسمح بتجارب يمكن أن نسميها متعددة النظم. مثلاً، في الإبداع، في السنة الأولى، نقطة البداية تكون دائماً نص أدبي غير مسرحي، عادة رؤية. هذا العام، كان عمل الطلبة على رواية Umberto، "اسم الورد"، والتي تنتمي إلى السينما الثالثة، ستكون نقطة البداية هي التصوير. الفكرة هنا أيضاً، هي أخذ خامه غير مسرحية ستستخدم كمولد وستشجع الممثلين والفنيين على عمل التطبيق أو الترجمة. نحن متأكدون أن هذه الطريقة لها آثار تربوية إيجابية".^(٢٠)

إن الإعداد في مدرسة Lionel - Groulx لا يتميز كلية في هذا المجال عن الإعداد الذي يقدم في أماكن أخرى. ولكننا نلاحظ مع ذلك في خطاب المسئول عن المدرسة طموحاً قد يؤدي إلى مزيد من الاكتشاف من هذه الناحية، إذا ما أتاحت ظروف أفضل وميزانيات أكبر. إنه خطاب قد حرك مؤخراً إقامة برنامج للإعداد المتخصص في المسرح الموسيقي - يشرح Ghislain Fillion في هذا الصدد أن البرنامج لم يأت بعد بثماره وبالتالي لا يمكن تقديم حساب عنه الآن.

(٢٠) Ghislain Fillion إلى y. Jubimrle، إبريل ٢٠٠١ .

ويؤكد مع ذلك أن الحاجة كانت ولا تزال مشروعة لتقديم مثل هذا الإعداد في محيط ثقافى حيث يكون مطلوب من الموسيقى والمسرح أن يتقابلا أكثر بالفعل. إن مثال الكوميديا الموسيقية التى تأخذ هنا كما فى أوروبا أبعادًا صناعية حقيقية، يأتى إلى الفكر فورًا. إن كوييك، مع Luc Plamondon على رأسها، هى بلاشك المكان فى العالم الفرنكوفونى الذى يظهر فيه بوضوح الاهتمام بهذا النوع من العروض، وهذا يتطلب بالضرورة طلبًا (من جانب الجمهور ومن جانب الفنانين) لابد أن تستجيب له المدرسة.

لقد راهنت مدرسة Lionel - Groulsc أنه بالموارد التى تمتلكها، هى قادرة على الوفاء بهذا المطلب. ويؤكد Fillion أن هذا الواقع المهنى والاقتصادى لم يكن العنصر الأكثر تأثيرًا فى قرار البدء فى هذا البرنامج:

«كان علينا محاربة فكرة أو تفكير قوى لدى الطلبة، وكذلك فى وزارة التربية، التى كانت تربط البرنامج بازدهار الكوميديا الموسيقية على الطريقة الأمريكية. لقد عملنا من أجل أن نتمدى هذا الأفق حتى لم نخفى أن طلبتنا فى نهاية إعدادهم سيجدون أماكن عمل مناسبة. ويتوضع أكبر، قلنا لأنفسنا إنه فى مواجهة التنوع وكثرة هذا النوع من العروض فى كوييك، من الأفضل أن نفكر فى امكانية مساعدة الإبداع، هنا فى هذا المكان، لنشكل مسرحًا موسيقيًا يكون أكثر ارتباطًا بتقاليدنا. يمكن للمدرسة أن تسمح بذلك، أعتقد ذلك: أن نتساءل، وأن نربط بين الماضى والحاضر»^(٣١)

(٣١) Ghislain Fhislan إلى y. yulivlle، حدث سبق ذكره.

إن هذا البرنامج، المبني هو أيضاً على ثلاث سنوات، يجمع حتى الآن على الأخص أساتذة تخصصات مسرحية وموسيقية عملوا جميعاً في المجال الآخر. إلى هؤلاء انضم متخصصون في الرقص يتعاونون بدقة في المشروعات المختلفة للعروض التي تم تقديمه منذ بدأ البرنامج، من سنتين. لا يلزم أن نقول إن المدخل متداخل النظم هو الهدف في كل الحالات وأنه يفرض أسلوب عمل بين المعدين الذي يطالبون من جهتهم بافتاح على التقاليد وعلى تطبيقات العمل لكل مجال حتى ونضيف أن أنواع العروض التي تقدم، خصوصاً الكوميديا الموسيقية والأوبرا، قد وضعت على ممر الزمن عدداً من بروتوكولات الإبداع المشتركة التي تتولى المدرسة نقلها، وهي بروتوكولات تسهل التقابل بين الفنون في مجال الموسيقى، والفناء، والمسرح والرقص.

وتسير الأمور إيجابياً بخلاف هذين المجالين الممارسين (كوميديا موسيقية، أوبرا)، من ناحية أخرى، تمثل مشكلات على مستوى الإعداد. إنه أهم معوق تجاه النظم المتداخلة، كما يرى Michel Nadeau، من كونسرفتوار الفن الدرامي في كوبيك، الذي يعترف إلى أي مدى مفامرة تداخل النظم تؤدي ، بالنسبة لمدرسة خاصة بالمسرح إلى تغيير جذري في طرقها. وانطلاقاً من مبدأ أنه في الأساس الفنان متعدد التخصصات لن يؤدي مهنته بالطريقة نفسها مثل الذي اتبع إعداداً مسرحياً كلاسيكياً، وأن حدث العرض الذي ينتج عنه لن يقابل بنفس الطريقة من قبل المشاهد، ويبدو منطقياً أن نفكر أن هذا يطلب أكثر من تطبيع لمدرسة المسرح، ولكن اختراع مشروع تروى جديد يكون قادر على الفن الجديد الذي يظهر. إن مثل هذا المشروع غير مستعد ليرى النور في كوبيك، بينما التفكير يتواصل حول ضرورة الحفاظ على مجمل البرامج الحالية في المسرح

وهي التخصصات الفنية الأخرى. ما هو مؤكد، هو أن في الأوساط الفنية مازالت هناك منطلقة ممارسات متداخلة ذات نظم متداخلة تستمر في التنمية وأنها تحدث بلا توقف تغييرات مؤسسية، خصوصاً في البرامج المدعمة للمبدعين وفي نمط المداخلة التي تشجعها أماكن أخرى للإعداد، خصوصاً الجامعات التي راهنت منذ بضع سنوات على استثمار، بالتوازي مع البحث والتدريس النظري، مجال الإعداد العملي في الفن.

تداخل النظم بين المعارف والتطبيقات: وضع الجامعات

في جامعة كويبك (Quebe Chicoutini) (UQAC)، إحدى خمس جامعات تكون شبكة الجامعة في كويبك، كان وجود بكالوريا ذات النظم المتداخلة في الفنون (BIA) منذ عشر سنوات ، له عدة أهداف. أهمها كان بالتأكيد وضع مؤسس، بمعنى أن العديد من الأصوات ارتفعت في هذا الوقت لتغير من مهمة الجامعة، وكانوا يطالبون بإعادة تقييم عام للإعداد. بهذا الفكر، تم اعتبار التخصصات الفنية من نفس زاوية التخصصات العلمية والتي كان تطورها قد مرّ، منذ آخر إصلاح مدرسي في كويبك^(٢٢)، في الطريق المعاكس، طريق التخصص المتزايد حتى يتحقق التقدم الاجتماعي، والثقافي والاقتصادي للمجتمع. وكان السبب في هذا التغير هو أن مثل هذا الوعد لم يُنفذ، وإن تقدم المعرفة في كل تخصص كان له تأثير سيء لحرمان جيل من الطلبة من معارف أساسية وضرورية لاندماجهم الاجتماعي والاقتصادي.

(٢٢) إعتباراً من ١٩٦٢، بدأت حكومة كويبك استطلاعاً واسعاً حول التعليم ووضوح التقرير (Rapport Parent) حدود النظام المدرسي العام الذي نعرفه اليوم.

وكانت هناك عدة حلول ضد التخصص، وكان يمكن تطبيقها، كما يقولون، في مجال الإعداد الفني ومجال العلوم. وكان التيار الإنساني الذي كانت تمثله الولايات المتحدة مع Allan Bloom، مؤلف منشور قوى يفضح فيه أخطاء الجامعة الأمريكية^(٢٣)، يقترح إعادة التركيز في التدريس للمرحلة الأولى على الإعداد الأساس، مع التأكيد، على الانسانيات، مكوناً قاعدة معارف مشتركة تكون مهمتها جذب المعارف الخاصة. وكان أنصار ما بعد الحداثة حذرون أمام هذه المداخلة، فانتقدوا بشدة هذه المعرفة التي تدعى العالمية، وكانت النتيجة المباشرة هذا النقد هي تقديم المؤسسة الجامعية كتوع من حقل الأطلال، حيث يمكن، ما بين الممركة القديمة، أن نرى برغم كل شيء بزوغ نظريات متعددة وعلم أكثر تلاؤماً مع احتياجات السوق.^(٢٤)

تدخل النظم الفنية في هذا المحيط كطريق بديل يسمح بتوافق "المظاهر الأساسية والمتخصصة للإعداد"^(٢٥) وقد طوّرت كأداة مداخلة بحيث تستطيع الحفاظ بصورة كاملة على الديناميكية الخاصة بكل تخصص، ولكن من منظور إزالة الحواجز. وبالفعل، هذا يعني بالنسبة لتدريس الفنون مشروعاً تربوياً حيث

(٢٣) Allan Bloom : دراسة عن اندثار الثقافة العامة ، مونتريال، باريس، / Guerin
The closing of the yullierd ١٩٨٧، ترجمة Paul alexandre، العنوان الأصلي
.American Minal

(٢٤) يقولون سوق الهوية. هو على الأقل زمن "الدراسات الثقافية" "Cultural Shdies"،
يسمح للجامعة الأمريكية باستثمار مجال الاجتماع والسياسة من منظور الزيون
حيث يخدم المعرفة مصالح مجموعات خاصة : Women gay studie، Hispamic studies Black studies

(٢٥) بكالوريا متداخلة النظم في الفنون. جامعة كوبيك Chicoutimi، أكتوبر عام ١٩٨٨
صفحة ٤ .

يكون الطالب مطلوباً منه أن "يسير في الطريق الذي اختاره مع الحفاظ على صلات دائمة مع محاضرات يكون مضمونها محدداً عن طريق مداخلة مفتوحة على العديد من التخصصات".^(٣٦) في VQAC، تتضمن البكالوريا متداخلة الأنظمة في الفنون (BIA) ستة تخصصات^(٣٧)، ولو أنها متقاربة، فهي تقدم خصائص مختلفة للغاية، ويتحرك حولها أساس مضمون التعلم، ولكلهم موضع اختبار بصفة دورية من نظرة خارجية. إن BIA هي أكثر من كونها ارتباطاً بسيطاً للتخصصات والتطبيقات الفنية، وتقوم باقتراح أسلوب يركز ليس على اليوتوبيا الخاصة بفن متعدد الأنظمة، ولكن على البحث عن بروتوكولات مشتركة أو مناسبة بين التخصصات التي تسمح بتنظيم مؤقت لتعاونهم.

يؤكد Rodrigue Villeneuve، أستاذ المسرح والمسئول عن البرنامج على هذا التحليل: "نحن نبحث قبل أي شيء عن إعطاء إعداد أساسي في الست ميادين التخصصية، ولكن مع الاقتناع أن هذا الإعداد سيكون له صبغة مختلفة بفضل المجال متداخل الأنظمة. السينمائي سيكون دائماً سينمائياً، ولكن الطلبة النابغين الذين مرّوا من هنا هم الذين نلاحظ لديهم ذوقاً للتصوير، وللتصميم، والمسرح".^(٣٨)

يشرح Rodrigue Villeneuve أن BIA تنمو أولاً حول قسم الفنون المرئية، وهو تخصص يتطور منذ عشرين عاماً نحو تدّخل النظم الفنية وفق منطق

(٣٦) نفس المرجع، صفحة ٧ .

(٣٧) مسرح، نظرية وتاريخ الفن، سينما وفديو، تصميم، تصوير، نحت.

(٣٨) Rodrigue Villeneuve إلى Y.yulnville، مايو ٢٠٠١ .

داخلى حيث تكون الفصائل التقليدية الأولى، الموروثة من الفنون الجميلة (التصوير، النحت، العمارة، فنون الديكور، التصوير الفوتوغرافى)، تاركة أماكنها لتطبيقات مختلفة (تجهيزات) وتقود بقوة الأشياء إلى استعمالات جديدة تربوية.

ولكن كيف ولماذا إدخال المسرح والسينما والتصميم؟ إنه بالتحديد هذا التحدى الذى سيجعل المغامرة خطيرة ومثيرة فى آن واحد، لأن من جهة وأخرى، واضعوا هذا المشروع يعترفون أن المسرح، على سبيل المثال، يكون فى حد ذاته، مجموعة من التطبيقات الفنية المستقلة، التى تمتلك تاريخه، ولكن تطوره الأخير كان يشير أيضاً إلى إرادة تخطى كانت تقوده إلى التردد على مناطق يحتلها فنانون مرثيون. ويؤكد Rodrigue Villeneuve إن دمج المسرح لم يتم بدون صعوبات، وهو يعترف أن الاتجاه العام للبرنامج، خاصة ماله صلة بالتماذج النظرية التى تسانده، يبقى متأثراً بهذا التاريخ وأن ذلك له تأثيرات على جميع المستويات. وهو يذكر فى هذا الشأن برنامج المرحلة الثانية حيث حافظت الفنون المرئية لا أكثر ولا أقل على سيطرتها على التخصصات الأخرى، حتى لو أكدت المؤسسة أنها حققت البرنامج فى امتداد المرحلة الأولى. ويبقى أن إذا كان المسرح فى البداية له دور ثانوى فى BIA، فإنه لاشك يشكل أحد أركانه الآن، ليس فقط فيما يخص المضمون ولكن فيما يخص عدد الطلبة.

صورة ٢٦ و ٢٨



٢٦ . ٢٨ - "حمام افرودايت" - لوحة حية - تعاون للياقة والتجهيزات بمصاحبة تفكير شعري عن الإنتاج الجسدي التشكيلي - المدرسة العليا للمسرح، UQAM، مونتريال، ديسمبر ١٩٩٧ .
(تصوير UQAM/Gilles Saint - Pierre)

منذ بداية BIA، كان الهم الأقليمي هو الذى يشغل المبدعين ومن بعدهم الأساتذة الذين شاركوا فيه وبسبب هذه الإرادة فى خلق مكان إعداد للفنانين المحليين، فرص النموذج المتداخل النظم نفسه. يتحرك الواقع الفنى والثقافى فى منطقة بعيدة بالفعل حول عدد محدود من المؤسسات والمجموعات التى تقدم نشاطاً إلى حد ما منتظماً. يتقاسم بعض مراكز الفنانين المدعّمة (تمويل من السلطات المحلية) وتجمعات مبدعين بدون مكان، المبالغ الضئيلة للإنتاج الانتشار (عروض ومعارض تتبادل نفسى المكان) التى توضع تحت تصرفهم، وبالتالي تودى إجبارياً رسالة النظم المتعددة. تلعب جامعة كويك فى Chicoutimi دوراً رئيسياً فى هذه الديناميكية الخاصة، ليس فقط بتقديمها مساحة إبداع للمجموعة، ولكن خصوصاً بتطبيق وتنقيف، منذ فترة الإعداد، طلبة - فنانين، قيم الاندماج التى أصبحت بالضرورة المعتاد فى هذا الوسط الثقافى. ضرورة لسبيين. أولاً تعطى هذه القيم معنى للالتزام الفنى الإقليمي الذى يساعد جزئياً فى الحد من هجرة الشباب، والأصغر سناً، نحو المراكز الكبيرة. إن التحرك بين التخصصات الفنية يحدث بالفعل ديناميكية مؤازرة لدى المبدعين وهى التى تشجّع المنافسة. ثم إن هذه القيم تعمل على التوازن مع الاتجاه الطبيعى فى المنطقة، حيث تكون الشبكات الفنية ضعيفة، ويمكن أن تُمسك فى كمين المردودية التى تحكم على الفنانين أن يكون ناقلين لصناعة ثقافية ترفيهية سياحية مزدهرة.

لا يمكن لهذه الروح المؤازرة أن تتسببنا أن الإعداد الذى تقدمه BIA فى جامعة UQAM لا يستطيع سدّ كل احتياجات المنطقة فى مجال التنمية الفنية، وأن أهم عائق فى البرنامج، إذا كنّا نحسبه ضمن العوائق، هو تقديم إعداد تخصص غير كاف إذا ما قورن بالإعداد الذى يُقدم فى المراكز الكبيرة حيث تتمركز العناصر الأكثر ديناميكية فى الوسط المسرحى المهنى.

فى جامعة كوبيك فى مونتريال (UQAM) Montreal، المشكلة تأخذ شكلاً آخر نظراً للمكان الاستراتيجى للمؤسسة فى قلب العاصمة الثقافية كوبيك Quebec. هذا لا يمنع أن التشكيل التريوى للجامعة وكذلك المعتقدات الراسخة فيه، قد لعبت طويلاً ضد المدرسة العليا للمسرح، وسيقال لفترة طويلة إن إعداد الممثل كان يشكو من تسجيله فى محيط ثقافى يُبعد الطلبة عن واقع الوسط. ولواجهة ذلك، استطاعت المدرسة العليا للمسرح مبكراً أن تنمى معنى البحث والاكتشاف المسرحى الذى يتأكد اليوم فى الثلاث مراحل الدراسية كمبادئ موجّهة لمشروعة التريوى.

من منظور هذه الدراسة، سنتوقف عند برنامج الدكتوراه فى الدراسات والتطبيقات فى الفنون (DEPA) الذى يتوجه بصفة خاصة، وليس حصرياً، لفنانى خبرة راغبين فى القيام بعمل تفكير وتجريب فى إطار النظم المتعددة. هذا البرنامج الدراسى موجود منذ عام ١٩٩٧ فقط فى كلية الفنون بجامعة UQAM التى تتضمن ستة أقسام أو مدارس^(٢٩).

ويشمل DEPA محورين أساسيين، ينضم إليهما محور ثالث لا يخص مباشرة هذه الدراسة^(٣٠). يُعرفها نص المشروع كالآتى:

"المحور الأول: النظم المتداخلة كموضوع للدراسة وتطبيق الفنون. تتركز الإبداعات والأبحاث على ظواهره تعمل على تداخل التخصصات المعنية وتطرح أسئلة على الميادين التخصصية، الاستراتيجية وظروف الظهور.

(٢٩) فنون تشكيلية، رقص، تصميم، نظرية الفن، موسيقى، مسرح.

(٣٠) سبق ذكره، ملحوظة رقم ٣٤ .

وعلى سبيل المثال: مسألة الحركة فى المسرح الراقص.

المحور الثانى **المقارنة** كموضوع دراسة وتطبيق فى الفن (دراسات مقارنة، تطبيقات على العروض...) يمكن للدراسات والتطبيقات المقارنة أن تتضمن مداخل، وتحليلات، ومواجهات لتخصصات فنية متباينة تكون بالتوازى أو بالتتابع. مثال ذلك: وضع بالتوازى للمنظور فى المسرح والتصوير.^(٣١)

يتم اعتبار تداخل الأنظمة هنا من زاويتين، تمت الإشارة إليهما فى بداية هذه الدراسة. الزاوية الأولى يقدمها الوضع الحالى الفنى: "جاء فى مشروع البرنامج أنه يجب أن نرى القوة والإصرار. يؤسس تداخل الأنظمة مُجمل التطبيقات اليوم فى وسط الفنون الحالية. هذا التداخل فى الأنظمة يجعلها تضع نفسها فى مقدمة النشاط الفنى حيث لا يكون المقصود هو ازالة حواجز بسيطة، ولكن انصهارات تؤدي إلى مولد إبداعات جديدة، وفنون جديدة"^(٣٢) وهو ما أملتة أيضاً المداخل النظرية والنقدية. وهى التى نمت منذ فترة ما بعد الحرب، وبعد ذلك فى السبعينات، وأخذت على عاتقها إعادة تجديد معجم المفاهيم الخاصة بهم وكذلك بروتوكول إبحاثهم، حتى تستطيع مواجهة العمليات الإبداعية، والتى كانت محددة حتى هذا الوقت فى دراسة موضوع فنى واحد (عرض، عمل أدبى أو موسيقى، تصميم رقص، تصوير). تتوافق المقارنة، وهى مكمل نظرى لتداخل النظم مع منطق إلغاء الحدود التخصصية حيث تتكرر فكرة أن ما بعد المنظور الأوحى لكل لفن، توجد مساحة إبداع إجمالى حيث لم تعد تعمل الطبقات لنظام الفن، وهى مساحة تجد مُتسعاً خارج أرضية الفن فقط.

(٣١) دكتوراه فى الدراسات والتطبيقات فى الفنون، مشروع البرنامج، صفحة ٦ .

(٣٢) دكتوراه فى الدراسات والتطبيقات فى الفنون، مشروع البرنامج، صفحة ١٧ .

تُنظَّم السيمينارات الموضوعية في إطار الدراسة الخاصة بطلبة الدكتوراه الذين يأتون من تخصصات مختلفة ويشاركون فيما بينهم في إشكالية البحث والإبداع. يتم تنظيم أربعة سيمينارات على مدى سنتين، ويتبع الطلبة محاور مختلفة ولكن مكملة لبعضها، قادرة على مزج التساؤلات التي تخص فنون المسرح واللياقة أو التجهيزات. هنا أيضاً، الهدف هو فتح مساحة تشاور حيث توضع التخصصات في خطوط متوازية ولكن أيضاً في مواجهة بعضها لبعض. مثال ذلك السيمينار الموضوعي ١، بعنوان "فنون: مفهوم، تنفيذ، أداء"، وهو يهدف إلى مساءلة وفهم عملية الإبداع الفني وفقاً لوجهات نظر متنوعة: شعرية، ظواهرية، فلسفية (جمالية وإخلاقية)، نفسية. وينتظم حول ثلاثة أوضاع مرتبطة بالممارسة الفنية، طبقاً للميادين التخصصية ومن منظور متعدد الأنظمة، يعنى الإشكاليات المتصلة بالمفهوم (مفهوم المشروع والبرمجة العملية)، والتركيب (مراحل الإعداد، اختيار العناصر، الشكل النهائي، إلخ....)، وأخيراً الإنتاج في أحجام استقباله وأدائه (وضع العمل في مضمونه، قراءة المعاني، مواجهة بالنسبة إلى هدف جمالي، والمفهوم الأساسي، إلخ)^(٣٣). بطبيعة الحال، تتم الركيزة التقنية والإشرافية للطلبة في إطار وروح متعددة الأنظمة. مشاريع رسائل الدكتوراه نادراً ما تكون تحت إشراف أستاذ واحد. وكذلك السيمينارات تتم وفقاً لنموذج المشاركة في التدريس. إن نظام الدكتوراه في الدراسات والتطبيقات في الفنون يعتبر حالة فريدة في كوييك وكندا^(٣٤)، وهو مستوحى من تجارب مماثلة موجودة

(٣٣) دليل الطالب ١٩٩٩ - ٢٠٠٠. دكتوراه في الدراسات والتطبيقات في المضمون، UQAM، صفحة ٥.

(٣٤) يذكر كتاب هذا المشروع برامج المراحل الثالثة في الجامعات الآتية: نيو يورك (Tescx Tech (Lubboctx), Northmestern , Broun (Povidence) (Evanston)III Brown

في الولايات المتحدة^(٣٥). وأحد أهداف هذا النظام هو على المدى المتوسط والطويل إيجاد نشاط إبداعي ويحث لدى الطلبة ستكون له آثار خارج المجموعة الجامعية، ولكن أيضاً في داخلها حتى توجد مواقف وأفكار لا تستحسن دائماً التعاون بين أعضاء هيئة التدريس. لأن في هذا المجال، تبدو الأدوار مخلوطة إلى حد كبير إذا ما قمنا بمقارنة مع ما يحدث في التخصصات الأخرى الأكاديمية حيث يكون النشاط البحثي للأساتذة - الباحثين المحرك الأساسي للإنتاج العلمي. لابد أنه انعكاس للانقسامات التي توجد في عالم الفن بين التخصصات والتي يكرها الفنانون - الأساتذة في الجامعة؟ يرجع الفضل خصوصاً إلى مبادرة الطلبة إذا كانت في الوقت الحالي تتطور أماكن الالتقاء والمقابلة بين التخصصات. الطريق لا يزال طويلاً إذا ما أرادت جامعة UQAM أن تنشأ ثقافة هنية متميزة، على الأقل عادات وطباع مبدعة مختلفة عن التي يتبعها عادة الأساتذة. ولا يوجد حتى الآن مركز بحثي جامعي، ولا مجلة تساعد على نشر البحث، في مثل هذه الظروف، يجب انتظار جيل كامل قبل أن يأتي فنانون وباحثون متدخلوا الأنظمة لينظموا سيمينارات موضوعية ويسمحون بذلك بوجود مفهوم جديد بالفعل للفن.

حيث أن هناك أفقاً يتضح جلياً، للنظم المتداخلة ماذا يمكن عمله لإدماجه في مشروع الإعداد؟ على مستوى التطبيق، من البديهي أن الرهان كبير بالنسبة للفنانين الذين يختارون هذا الطريق، ولكن يجب أن نرى أيضاً إذا كان هذا الرهان يستحق، فإنه يركز على الاقتناع بأنه ليس فقط رد فعل لإسقاط الفن

(٣٥) في كندا الانجليزية، يتم اتباع أساساً برامج المراحل الأولى والثانية في الفنون مع التركيز على تدريس عملي، على سبيل المثال في الجامعات الآتية: york (Toronto) Consorodia (Montréal), Simon Fraser (Vancouver)

الرسمى اليوم، ولكنه يتضمن قيمًا أساسية منسية، وإنه يسمح بطريقة ما بإصلاح الحركة المسرحية في نبلها الأساسى. هذا الاعتقاد التمييزى قد عرف حتى الآن أن يجد تحريكًا فى البرامج المدعّمة للفنانين. يجب عليها منطقيًا أن تترجم أيضًا فى برامج الإعداد، بالنسبة للذين يفكرون فى العمل فى مهنة فنية. لذلك، ربما يكون من واجب المسئولين عن هذه البرامج أن ينشغلوا فى الوقت نفسه بروح المخاطرة وأن ينتهزوا فرصة تقديمها للممارسة المسرحية التى تتسع لعدد لا نهائى من الألوان المتضاربة.

المحتويات

- ١ - المقدمة
Anne - Marie Gourdon
- ٩ - تحليل تصوّري للتعبيرات المستخدمة
Anne - Marie Gourdon
- ١٧ - الإعداد في مجال المسرح
معرفة ضمنية: إهدار وميراث
Eugenio Barba
- ٤٩ - الكسرفتوار القومي العالي للفن المسرحي في باريس.
مقابلة مع *Claude Stratz*، مدير الكسرفتوار - أجرتها
Anne - Marie Gourdon
- ٦٣ - الإعداد في المدرسة العليا للفن المسرحي في المسرح القومي
بامستراسبورج
Corine Pencenat
- ١١٧ - مدرسة *Iecoq*: من حركات الحياة إلى الإبداع الحي.
Christophe Merlant

*Sophie Proust**Pia Le Moal**Danièle Monmarte**Veniamin Filchtinski* - اجراها: *Iouri Vassilkov* مقابلة مع

النظم المتداخلة في كوبيك

yves Jubinville

رقم الإيداع ١٩٧٨٠ / ٢٠٠٧

I. S. B. N.

977 - 437 - 463 - 0

مطابع المجلس الأعلى للآثار

Biblioteca Alexandrina



0643643